

# El Caribe en sus literaturas y culturas: perspectivas desde el sur



Córdoba, Argentina





Calomarde, Nancy

El caribe en sus literaturas y culturas: perspectivas desde el sur / Nancy Calomarde; Graciela Salto. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2019.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1540-8

1. Análisis Literario. I. Salto, Graciela. II. Título.

CDD 860

Primera Edición abril de 2019



Esta obra se encuentra bajo una Licencia Creative Commons 4.0 Internacional (Atribución - No Comercial - Compartir Igual) a menos que se indique lo contrario.

© Obra de portada: Jean Girigori “Multitud en camino”. Jean Girigori (1948) es una reconocida pintora de origen dominicano que trabaja entre Willemstad, Jarabacoa y Amsterdam. Algunas de sus obras pueden verse en <https://jeangirigori.exto.org>.

Diagramación y corrección: Melania A. Estévez Ballesterero



## **COMITÉ DE REFERATO**

Ariel Camejo Vento (Universidad de La Habana, Cuba)  
Zaida Capote Cruz (Instituto de Literatura y Lingüística, Cuba)  
Teresa Basile (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)  
Rita de Maeseneer (Universiteit Antwerpen, Bélgica)  
Enrique Foffani (Universidades de La Plata y Buenos Aires, Argentina)  
Werner Mackenbach (Red Transcribe, Universidad de Costa Rica)  
Mónica Marinone (Universidad de Mar del Plata, Argentina)  
Remedios Mataix (Universidad de Alicante, España)  
Ineke Phaf-Rheinberger (Humboldt Universität, Alemania)  
Carmen Perilli (Universidad de Tucumán, CONICET, Argentina)  
Karen Poe Lang (Universidad de Costa Rica, Costa Rica)  
Laura Pollastri (Universidad del Comahue, Argentina)  
Catalina Quesada-Gómez (University of Miami, EEUU)  
Lucía Stecher (Universidad de Chile, Chile)  
César Salgado (Universidad de Texas, EEUU)  
Celina Manzoni (Universidad de Buenos Aires, Argentina)  
Maria Laura de Arriba (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina)  
Analía Costa (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	1-3
---------------------------	-----

## **HOJAS DE RUTA PARA PENSAR-ESCRIBIR EL CARIBE**

• Gabriela Tineo: “En variación cubana: Tato Laviera” .....	4-10
• Melania Estévez Ballester: “(Des)figuraciones del cuerpo en tiempos del desastre” .....	11-16

## **LA CIUDAD EN LAS ISLAS. LOS IMAGINARIOS URBANOS Y EL ESPACIO INSULAR**

• Nadia Der-Ohannesian: “El paraíso bajo la lupa: <i>A small place</i> de Jamaica Kincaid como pintura alternativa del paisaje caribeño” .....	17-24
• Simón Henao Jaramillo: “Los balbucesos entre ruinas en <i>Ver lo que veo</i> de Roberto Burgos Cantor” .....	25-31

## **CARIBE FRANCÓFONO EN DIALOGO. IMAGINARIOS Y DINÁMICAS CULTURALES**

• Francisco Aiello: “De los Andes a las Antillas: convergencias entre José María Arguedas y Jacques Roumain” .....	32-37
• Marina José Gorri: “La revolución haitiana leída desde el Cono Sur: Toussaint Louverture en <i>Canto General</i> de Pablo Neruda” .....	38-44
• Sebastián Andrés Samra: “La cuestión de la identidad en el poema <i>Cahier d’un retour au pays natal</i> de Aimé Césaire” .....	45-55

## EL CARIBE EN SUS DESVIOS

- Alejo López: “Desvíos antillanos en la literatura latina de los EE. UU: el *détour* niuyorriqueño” ..... 56-66
- Bernardo Massoia: “Entre el desvío y el desapego, un mar” ..... 67-74
- Florencia Bonfiglio: “Un *Bildungsroman* en clave haitiana: *La sangre y el mar* de Gary Victor” ..... 75-81
- Florencia Viterbo: “Jacques Roumain y sus 'aliados más fieles': correspondencias intelectuales con Nicolás Guillen a la luz de algunas crónicas periodísticas” ..... 82-91
- María Angelina Cazorla: “Calibán: la fisura del discurso colonialista en *The Tempest* de W. Shakespeare” ..... 92-96
- Martina Delgado y María Laura Navarro: “Un pasaje por la dominación ideológica del otro entre dos tempestades e *Historia secreta de Costaguana*” ..... 97-105
- Micaela Pepinno: “Desvío por elección en *Limbo Island* de Merle Hodge” ..... 106-114
- Verónica Giovannini: “¿Una cultura limbo? Una visión futurista de Merle Hodge” ..... 115-121

## DIÁLOGOS DEL ARTE Y LA LITERATURA EN LA CUBA POST-NOVENTA

- Juan Manuel Tabío: “*Los años de Orígenes* de Lorenzo García Vega: reducción, reverso y secularización” ..... 122-131
- Luciana Sastre: “Archivo y registro de *performance* en Cuba: navegadores virtuales del tiempo y del espacio” ..... 132-139
- Nancy Calomarde: “Estéticas cubanas exílicas. Notas sobre *Insomnio-the fight club-* de Ahmel Echevarría” ..... 140-153
- Nanne Timmer: “El cuerpo-plaga: sujeto, animal y Estado en *Discurso de la madre muerta* de Carlos A. Aguilera” ..... 154-164
- Roxana Patiño “La obra crítica de Desiderio Navarro: un panóptico sin fronteras” ..... 165-172

- Vitor Kawakami: “Encuentros entre literatura, cine y política: la producción literaria de Jesús Díaz en el exilio” ..... 173-179

## **POÉTICAS DEL CARIBE**

- Rocío Ibarlucía: “Tradición y vanguardia experimental en Cuba: la teatralización de la violencia en José Triana” ..... 180-187
- Sylvia Nasif: “El hacerse una poética en la obra de V. S. Naipul” ..... 188-200

## **DEL BARROCO AL NEOBARROCO**

- Luis Valenzuela Ríos: “Lo barroco y lo neobarroco en los poemas *Las huríes blancas* (1886) y *Ecos del siglo* (1892) de José de Jesús Domínguez” ..... 201-219

## **NARRATIVAS CUBANAS DE LOS 90**

- Alejandro Del Vecchio: “Residuos y reciclaje en *El Rey de la Habana* de Pedro Juan Gutiérrez” ..... 220-227
- Cynthia Callegari: “Pedro Juan Gutiérrez: tensiones de un escritor des/generado” ..... 228-234
- Gerardo Balverde: “*33 revoluciones* de Canek Sanchez Guevara o el fracaso de toda utopía” ..... 235-241
- Irina Garbatzky: “Mapeando el futuro. Sobre *Las cuatro fugas de Manuel* de Jesús Díaz” ..... 242-249
- Martha A. Campobello: “*Animal tropical* de Pedro Juan Gutiérrez: autofiguración de un artista cínico” ..... 250-255
- Magdalena Arnoux: “Ecos fantasmales de las luces en la novela *Tú, la oscuridad* de Mayra Montero” ..... 256-263

## **LECTURAS/ESCRITURAS DEL FIN DE SIGLO**

- Mariela Escobar: “*El asalto de Arenas y Garbageland* de Abreu: dos versiones del futuro de la isla” ..... 264-270
- Mónica Beatriz Cuello: “Crecer entre dos mundos: Esmeralda Santiago de Macún a Brooklyn” ..... 271-278
- Pacelli Dias Alves de Sousa: “Desvíos nacionales: el archivo crítico de *Mariel. Revista de Literatura y Arte* (1983-1985)” ..... 279-284
- Susana Gómez: “Trazados escriturarios en las cartas de Haydée Santamaría: archivo y memoria a partir de los 62 intelectuales” ..... 285-293

## **LITERATURAS AFRODESCENDIENTES EN EL CARIBE Y LAS AMÉRICAS. AUTORÍA, REPRESENTACIONES Y DISCUSIONES**

- Juliana Alvez Mota Drummond: “Historias de mulheres pretas: espectáculos, estrategias e o apreço por uma temática” ..... 294-302

## **EDUARDO LALO. LOS PLIEGUES TEÓRICOS DE SU OBRA**

- Chayenne Orru Mubatack: “El insularismo cosmopolita en *Los países invisibles* de Eduardo Lalo” ..... 303-308
- Estefanía Quiñoñes Rojo: “Identidades fragmentadas: el inisilio, una forma de dialogar con la pérdida” ..... 309-314
- María Virginia González: “La barbarie de la historia. Teorizaciones del colonialismo en la obra de Eduardo Lalo” ..... 315-324
- Rebeca Moreno: “Figuraciones del Quedado sanjuanero en dos ensayos de Eduardo Lalo” ..... 325-335



## **LEONARDO PADURA. ESCRITURAS DE LO CUBANO**

- Gabriela Cornet: “¿De qué otra cosa sino de la mar podemos hablar los naufragos? Indagaciones sobre la escucha en *El hombre que amaba a los perros* de Leonardo Padura” ..... 336-342
- Marcela García: “Lo complejo del retorno en *Regreso a Ítaca* de Leonardo Padura” ..... 343-349
- Roxana Azcurra: “Mario Conde lector, escritor y recordador o Leonardo Padura Fuentes, una poética de la obsesión” ..... 350-358

## **ESCENAS DE LA MODERNIDAD EN EL CARIBE**

- Clara María Avilés: “*La edad de oro* (1889) de José Martí: la revista ilustrada que pensó América” ..... 359-364
- María Carolina Bergese: “José Martí y la tradición literaria latinoamericana: lectura de un discurso sobre José María Heredia” ..... 365-371
- María Pía Bruno: “Ciudades de papel: imaginarios urbanos en las letras cubanas decimonónicas” ..... 372-384
- Silvia Carradori: “El prólogo como acto *performativo*: deconstrucción y reconstrucción del género en Gertrudis Gómez de Avellaneda” ..... 385-397

## INTRODUCCIÓN

**Nancy Calomarde y Graciela Salto**

Los textos que integran este volumen configuran el testimonio de un viaje colectivo y la posibilidad de visibilizar el proceso de institucionalización de un campo específico: el de los estudios sobre literaturas y culturas del Caribe pensado desde el sur. De este modo, el doble movimiento que la cartografía de los trabajos exhibe se centra, por un lado, en el proceso de lectura y diálogo que implica ese viaje imaginario y real hacia los distintos Caribe, un viaje que en su devenir organiza un mapa de autores, textos, contactos, mediaciones de lo que llamamos *zona Caribe*. Por otro, la obra conjunta deja ver el estadio de constitución de un subcampo o área particular de los estudios críticos sobre América Latina. Entretanto, el enunciado, un Caribe percibido desde el sur, se compone de dos núcleos inescindibles: por un lado, remite a un espacio -en tanto área de conocimiento- que ha ido cobrando creciente visibilidad y organicidad en los últimos 20 años. Este proceso de institucionalización, que tuvo su origen alrededor de la década de 1980 y 1990 en el ámbito de la academia estadounidense -pero que de inmediato se reinventó en otros espacios, especialmente en las universidades de América Latina- estuvo vinculado con la necesidad de dar forma y relieve a un espacio geocultural y geopolítico atravesado por problemáticas específicas. En el interior del campo de los estudios sobre las culturas y literaturas latinoamericanas que habían venido desarrollándose desde al menos dos décadas en lo que se ha dado en llamar el proceso de internacionalización de la literatura latinoamericana (Rama, 1982), comienza a cobrar relieve la “especificidad caribeña”. En ese marco general, nuestro espacio de discusión -vale decir el que enmarca el conjunto de los trabajos que aquí leemos- es en buena parte deudor de esa tradición, pero también intenta descentrarse de esa matriz para forjar una perspectiva diferenciada, una mirada sureña sobre esa caribeñidad interrogada; y por otro -aunque muy vinculado con este último aspecto-, el de la reflexión acerca de un lugar de enunciación particular que habilita proximidades y distancias, solidaridades y dislocaciones. Reapropiándonos y descentrando entonces, de lo que Román De la Campa ha formulado como la “apuesta teórica del Caribe” (2012), intentamos repensar nuestro lugar de enunciación, intentamos también forjar un diálogo religador (Zanetti, 1994) de subjetividades y territorialidades, a partir de la reinvención de un potente archivo de nociones con las cuales hemos venido discutiendo desde la segunda mitad del siglo pasado nuestra condición de latinoamericanos:

Sincretismo, transculturación, *creolité*, negritud y otras categorías análogas iniciaron la posibilidad de un pensamiento anclado en la sociedad y las artes antillanas, componiendo todo un legado conceptual que eventualmente condujo a un examen más profundo de la propia filosofía continental y sus

proclamaciones universales. En las décadas subsiguientes se observan otros deslindes inscritos ya sea en lo posmoderno, lo poscolonial u otros paradigmas cautivados por la hibridez: *mimicry*, relación o *performance* que motivan gran parte de los estudios más recientes sobre el Caribe, al igual que sobre la cultura mundial. Pensar el Caribe “de cierta manera”, esa conocida noción de Antonio Benítez Rojo, sería una instancia de estos nuevos saberes. (De la Campa, 2012: 26)

En un camino que comenzamos hace una década, la realización del tercer Congreso Internacional “El Caribe en sus literaturas y culturas” pone en escena, entonces, el proceso de institucionalización de un área de estudios. Del mismo modo que el creciente y diversificado interés de un significativo número de investigadores de nuestras universidades por las problemáticas específicas vinculadas con lo que entendemos como “lo caribeño”, expone su pertinencia y actualidad (Salto, 2018; Aiello, 2016). El creciente número de publicaciones sobre la cuestión exhibe la formación de una masa crítica cada vez más sólida y diversa. Asimismo, la gestión editorial ha ido acompañando de manera notable este proceso, especialmente la sección Caribe de la editorial Corregidor, pero también otras que han ido incorporando un número creciente de autores y estudios críticos sobre la región. De este modo, podemos afirmar que una serie de preguntas acerca de nuestro presente interpela de algún modo al Caribe -como lo barroco, la negritud, la diáspora de las culturas y la heterogeneidad lingüística- y han venido ocupando el centro de nuestras agendas académicas. En las universidades argentinas podemos constatar, por ejemplo, diversos grupos de estudios ya consolidados. El Grupo de Estudios Caribeños, dirigido por Celina Manzoni y radicado en el Instituto de Literatura Hispanoamericana (Universidad de Buenos Aires), es una prueba de ello como así también la presencia de numerosas investigaciones sobre autores y problemáticas específicas del Caribe en distintas universidades nacionales (entre otras, La Plata, Rosario, Mar del Plata, Salta, Comahue). También la presencia de algunas redes, más o menos formalizadas, de caribeñistas. En el espacio de la Red de Docencia e Investigación sobre Literatura y Cultura Latinoamericana, Katatay (que reúne a investigadores de ocho universidades nacionales), se radica un grupo de trabajo e investigación (GTI) abocado al Caribe. En suma, la misma trayectoria de este congreso en los últimos diez años expone ese proceso y la expansión del área.

El Congreso se estructuró a partir de simposios y mesas temáticas que en su configuración diseñan con claridad el amplio espectro de problemas estudiados en el presente. Asimismo, la participación de autores como Antonio José Ponte o Marcial Gala da visibilidad a una inobjetable agenda de lecturas caribeñas. La estructura de este libro es la resonancia de aquellas intensas conversaciones llevadas a cabo en los simposios. Un fugaz recorrido por sus títulos permite enmarcar y dar densidad al presente volumen. La lista completa es la siguiente: “Hojas de ruta para pensar-escribir el Caribe”, coordinado por Gabriela Tineo; “La ciudad en las islas: los imaginarios urbanos y el espacio insular”, por Julieta Novau y Carolina

Sancholuz; “Caribe francófono en diálogo: imaginarios y dinámicas culturales”, por Francisco Aiello; “El Caribe en sus desvíos”, por Florencia Bonfiglio y Alejo López; “Diálogos del arte y la literatura en la Cuba post-noventa”, por Nancy Calomarde, Luciana Sastre y, como secretaria, Katia Viera; “Poéticas del Caribe”, por Denise León; “Del Barroco al Neobarroco”, por Olga Santiago; “Narrativas cubanas de los 90”, por Teresa Basile y Guadalupe Silva; “Lecturas /escrituras del fin de siglo”, por Celina Manzoni y María Fernanda Pampín y, como secretarias, María Virginia González y Mariela Escobar; “Revolución e imaginarios centroamericanos”, por María del Pilar Ríos; “Literaturas afrodescendientes en el Caribe y las Américas: autoría, representaciones y discusiones”, por Marcos Alexandre y Julieta Kabalin. Además, las mesas temáticas “Eduardo Lalo: Los pliegues teóricos de su obra”, coordinada por María Virginia González y Florencia Rossi; “Leonardo Padura: escrituras de lo cubano”, por Sonia Bertón y “Escenas de la Modernidad en el Caribe”, por María Pía Bruno. Algunas de las ponencias de estos simposios fueron adaptadas para esta publicación y vuelven a la escena del debate.

No hay modo mejor de cerrar (esperando un recomienzo) que por el lado - plural y acogedor- de las gracias. Vaya entonces un agradecimiento especial, en primer lugar, a todos los colegas que integraron cada una de los comités de este congreso, cuyos aportes fueron fundamentales. Gracias también a los autores del presente volumen, a los ponentes y asistentes al congreso. Por último, un agradecimiento a las instituciones que nos cobijan, avalan y financian: al Centro de Investigaciones de Facultad de Filosofía y Humanidades “María Saleme de Burnichón” (Universidad Nacional de Córdoba), al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba, Red Académica de Docencia e Investigación en Literatura y Cultura Latinoamericanas Katatay y a la Universidad Nacional de La Pampa.

## **Bibliografía**

- Aiello, Francisco. “Nuevas perspectivas sobre los estudios caribeños en la Argentina (2010-2012)”. *Revista Iberoamericana* vol. LXXXII, n.º 255-256, abril-septiembre 2016, pp. 639-649. doi: 10.5195/reviberoamer.2016.7413
- De la Campa, Román. “El Caribe y su apuesta teórica”. *Zama* 4, 2012, pp. 25-38.
- Salto, Graciela. “Lecturas de la literatura caribeña desde el Cono Sur”. *Cuadernos de literatura* vol. XXII, n.º 43, enero-junio 2018, pp. 276-304. doi:10.11144/Javeriana.cl22-43.llcc
- Zanetti, Susana. “Religación. Un modo de pensar la literatura latinoamericana”. *El Dorado* vol. I, n.º 1, 1994, pp. 5-8.

**HOJAS DE RUTA**  
**PARA PENSAR-ESCRIBIR**  
**EL CARIBE**

## EN VARIACIÓN CUBANA: TATO LAVIERA

**Gabriela Tineo**  
**Universidad Nacional de Mar del Plata**  
**/Centro de Letras Hispanoamericanas**  
**Argentina**

Una de las marcas que singulariza los textos de Tato Laviera, figura emblemática de la poesía niuyorriqueña del siglo XX y XXI, es el trazado de genealogías reparadoras o legados capaces de diseñar lugares de identificación comunitaria en el escenario de la migración en la metrópoli. Sobre el horizonte atravesado por fronteras lingüísticas, sociales, políticas, culturales y jurídicas que regulan y alimentan desde las formas de la vida cotidiana hasta los pliegues más hondos de la subjetividad del migrado, Laviera dedica una zona de su tercer poemario, *AmerRícan* (1985)<sup>1</sup>, a inscribir gestos de reconocimiento por comunidades cuyas prácticas y discursos lejos de diluirse en la asimilación o cristalizarse en el esencialismo son materia de constantes y saludables interfertilizaciones y, por tanto, decisivas en el proceso de construcción del espacio multicultural de la diáspora neoyorquina.

“Ethnic Tributes”, primera sección de *AmerRícan*, se entreteje a partir del desgranamiento de esas comunidades y estimula, por el reverso de la diversidad y la dispersión, no sólo y solidariamente formas de interacción frente a la dinámica hostil del contexto en que se insertan, sino también afinidades que se traman sobre la base de sentidos de pertenencia susceptibles de doblegar los embates de la invisibilización o la estigmatización impuestas. Los poemas, cuyos títulos condensan gentilicios, lenguas, etnias o varias de estas significaciones a la vez, se disponen en una secuencia desregulada de un orden geográfico preciso. Europa, Asia, Oriente, el Caribe español y el anglófono son resituados por Laviera en el interior de un mapa alterno, entramado por una “economía afectiva” (Ahmed)<sup>2</sup> donde prima su voluntad por privilegiar legados culturales. Así, por ejemplo, en “black” o “jamaican” serán la música -el jazz, el reage; en “greek”, la filosofía, en “chinese”, el respeto a la sabiduría de los ancianos, en “jewis”, la fortaleza frente al dolor y la persecución, en “spanish”, la riqueza de la lengua hecha de muchas lenguas<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Las otras secciones se titulan “Values”, “Nuyoricans”, “Rituals” y “Politics”. Antecedentes a este volumen *La Carreta Made a U-Turn* (1979) y *Enclave* (1981); le siguen *Mainstream ethics (ética corriente)* (1988) y *Mixturao and Other Poems* (2008).

<sup>2</sup> Pienso en las reflexiones de Ahmed respecto de las emociones como prácticas culturales generadas socialmente, es decir mediadas por lazos afectivos.

<sup>3</sup> Desde un enfoque integral de *AmerRícan* en relación con los poemarios que lo preceden y a propósito de la sección que comento, López afirma: “En este tercer poemario, Laviera da un paso definido hacia la superación de los límites niuyorriqueños, buscando abarcar un campo mayor. La primera sección de este poemario lo demuestra con sus “tributos étnicos” que se extienden por todo el orbe, en poemas dedicados al mundo “boricua”, “árabe”, “negro”, “chino”, “cubano”, “inglés”, “griego”, “irlandés”, “italiano”, “jamaicano”

Poema que se engarza con otros desde el sentido a la vez expansivo y aglutinante impuesto por el nombre de la sección que los convoca, “cuban” reserva particularidades que lo distinguen. En la elección de la lengua descansa la primera marca diferenciadora: es el único poema escrito en español; los otros, en inglés o en spanglish. Es el único poema destinado a un escritor, variante que no acaba en la mera inscripción del nombre propio. La dedicatoria a Nicolás Guillén es el guiño que prefigura un importe donde el legado se funde con el afán genealógico pues a través del repertorio de voces que concierta el texto se ausculta, por resonancia, el magisterio del cubano<sup>4</sup>.

Ocho estrofas dispuestas de manera zigzagueante vertebran el contrapunto de voces del poema, dinámica posible de leer desde el principio de alternancia entre el solo y el coro que particulariza los poemas-sones del cubano. Apenas desplazadas sobre el lateral izquierdo, las impares, donde domina el octosílabo, actualizan la tradición estribillesca y emplazan mediante la repetición casi idéntica de sus unidades una modulación individual que cierra en cada ocasión con dos puntos, signo que sirve de puente hacia las estrofas pares, ligeramente situadas sobre el otro lateral. Voces de procedencias, grados de inclusión y alcances diversos se suceden en estas últimas estrofas que se enmarcan alternadamente entre signos de exclamación y, en progresión, acrecientan el número de versos no sólo ampliando en su devenir la medida de los mismos, sino también dilatando y arrastrando el significado que portan. Este modo de articulación estrófica (de a dos) propicia un vínculo dialógico y escande la composición para enhebrar al compás del escandido y desde la recurrencia al sistema de creencias afrocaribeñas, el proceso de nacimiento de la poesía del camagüeyano.

La inflexión individual inaugura el poema para exhumar de la matriz negra el poder de una palabra (la facultad de un decir) agazapada/o: “base prieta jerigonza/ (escondida en lo cristiano)/ huracán secreto/ luna llena se desvela/ se desborda:” Inscripta en la oralidad, cuyo vigor actualiza los dominios de orishas<sup>5</sup>, la dimensión de lo negro dinamiza los primeros signos de la escena originaria. La tensión entre los

---

“japonés”, “judío”, “ruso”, “español” hasta llegar al último poema de esta sección que proyecta el alcance ecuménico de su propuesta amerriqueña, “mundo-world”, en el cual esta poética internacional ironiza el peligro que se cierne sobre el planeta a través del ritmo y el humor antillanos”. La cita figura en la página 197.

<sup>4</sup> Advierto de entrada que elijo esta línea de lectura por considerarla preponderante respecto de otras que ofrece el texto. Me refiero, deteniéndome en el título, a una concepción de lo “cubano” expandida que rebasa la figura de Nicolás Guillén (no obstante orbitar en torno de ella) para abreviar en la religiosidad afrocaribeña, gesto que irradia sobre ese universo religante y las creencias de Laviera, quien se manifestó sobre la Santería en tanto práctica espiritual de peso en su vida y obra (cf. Luis 1027). En otro orden, apelo a los saberes recogidos a través de testimonios cubanos (orales y escritos -libretas) en fuentes que se han dedicado a su estudio para referirme a la densa simbología de los orishas en los mitos de creación (*El Monte* de Lydia Cabrera o los *Estudios afro-cubanos* reunidos por Lázara Menéndez).

<sup>5</sup> Acaso reenvíe a Yemayá el acople versal de imágenes que aluden a la profundidad y a la altura, al fondo del mar en que habita (“huracán secreto”) y a uno de los símbolos que la identifica (“luna llena”).

pliegues donde se esconde y oculta la “base prieta” y su potencia y luminosidad se resuelve en estallido de voces que, exaltadas, anuncian la emergencia de una voz, de un canto diverso. Los dos puntos ceden el paso al contracanto colectivo: “ibajó el cielo, maraña gloriosa!/ ibajó el cielo, espíritu santo!/ ibajó el cielo, guagancó de mambo!/ iestrellas en coro salen nicollenando!”

El pasaje del reposo y el silencio al movimiento y la audición de una voz calada por la música popular y el ritmo se traduce en las exclamaciones de voces orquestadas que remiten nuevamente a la cosmogonía afrocaribeña. Así como en la primera estrofa, la voz emana rebosante como la luna llena y con la fuerza irrefrenable del huracán, aquí, plural, se apega al escenario de los principios. Como salen las estrellas del vientre de Yemayá, en versiones de mitos y leyendas yorubas, la voz de conjunto se precipita y multiplica en repetición anafórica. El cielo desciende y en ese movimiento se nombra por primera vez al sujeto promotor de aquella palabra renovadora. La voz grupal que el énfasis aprisiona e intensifica mediante los signos de admiración se acopla, así, al canto colectivo de las estrellas que se desprenden, que despuntan “nicollenando”.

Si el orden cósmico, físicamente constelado por el huracán, la luna, el cielo y las estrellas es, en el primer par estrófico, la atmósfera elegida para asentar los indicios germinales que permiten auscultar la modulación exhumatoria de voces negras -hasta entonces, en la poesía cubana, silenciadas- el pasaje hacia el sentido religante del sistema de creencias se constituye en el vector que lidera el contrapunto vocal en la díada siguiente. El estribillo se repone para adosar, tras la permanencia del ritmo sonoro marcado por la repetición de los cuatro primeros versos, la variación introducida por los dos últimos en el ritmo conceptual. Esta vez no son las estrellas las que se personifican y salen a cantar en coro; es una palabra que procede del horizonte raigal de la religiosidad popular la que prorrumpe: “.../ luna llena se desvela/ se desborda/ sale OCHA, camino real/ voz maravillosa:” El don de la palabra desocultadora de secretos y misterios de los orishas yorubas, inscripto en el término que remite a la Santería o Regla de OCHA, único en mayúscula, puede ser leído como la clave a través de la cual el poema modeliza la naturaleza fundante, reveladora/desveladora de la poética del cubano. La impostación vocal es sentenciosa, sabia como en el rito: “lo que vale es lo que vive en la conciencia/.../en el secreto todo de guarda, todo se observa/”. Es una “voz maravillosa” que se autoriza en un saber superior donde se preservan las verdades y los secretos fundamentales y cuyo emplazamiento en la medianía del poema la proyecta en una doble dirección. Por un lado, y en virtud de conferirle al secreto el valor de lugar donde “todo se guarda”, recobra la fuerza del “huracán secreto” que liberaba el canto estelar guilleniano en la primera estrofa, flexión retrospectiva que legitima el poder descompresor del cautiverio de las voces negras ejercido por los textos del



camagüeyano y la ficción de origen en la que cimienta sus poemas sonetos<sup>6</sup>. Por otro, se adelanta sobre el par estrófico siguiente, prefigurando el impulso que habrá de gobernarlo: encumbrar las savias de la religiosidad popular afrocaribeña y su fecundidad en el proceso de sincretismo y transculturación:

¡Se sabe que al dormir hay sueño  
prieto, ñañiguero, abacuado en ogunero  
changoteando madamas yorubistas  
adentro del sueño otro sueño  
yemayado de orishas  
sacudiendo caderas de europeo  
el origen se preserva  
al vaivén de ideas claras  
al vaivén de ideas claras  
ideas claras caribeñas!

La forma verbal pasiva y la impersonalidad elegidas para introducir el saber marcan el punto de contraste y de pasaje hacia la vitalidad, la productividad con que se impone la dimensión onírica. En versos polimétricos, la capacidad continente y activa del sueño amalgama, al compás de la repetición regular y combinada de sonidos crepitantes y la soberanía del acento grave, la tradición yoruba (Chango, Yemayá y Ogún) con el ñañiguismo<sup>7</sup>, vertientes que se permean y potencian actualizando la naturaleza latente y fértil de los principios: “sacudiendo caderas de europeo/ el origen se preserva/ al vaivén de ideas claras/ al vaivén de ideas claras/ ideas claras caribeñas!”

Visiblemente manifiesto a través del cuerpo o liderando la mente, el movimiento que en los versos anteriores devenía efecto desatado por las aliteraciones, las rimas y las homofonías<sup>8</sup> adquiere aquí proporciones que, sin desamarrarlo de anclajes rítmicos y sonoros, lo disparan sobre un eje de sentido

---

<sup>6</sup> Recordemos cómo explicaba Guillén el nacimiento de los poemas reunidos en *Motivos del son*: “Una noche –corría el mes de abril de 1930– habíame acostado ya, y estaba en esa línea indecisa entre el sueño y la vigilia, que es la duermevela... cuando una voz que surgía de no sé dónde articuló con precisa claridad junto al oído estas dos palabras: “negro bembón” ¿qué era aquello? Naturalmente no pude darme una respuesta satisfactoria, pero no dormí más. La frase, asistida de un ritmo especial, nuevo en mí, estúvome rondando el resto de la noche, cada vez más profunda e imperiosa: *Negro bembón, negro bembón, negro bembón*. Me levanté temprano, y me puse a escribir. Como si recordara algo sabido alguna vez, hice de un tirón un poema en el que aquellas palabras servían de subsidio y apoyo al resto de los versos [...] Escribí, escribí todo el día, consciente del hallazgo. A la tarde ya tenía un puñado de poemas –ocho o diez– que titulé de una manera general *Motivos de son...*” En Guillén. La cita figura en la página 21.

<sup>7</sup> La imbricación de las deidades yorubas con el mundo abakuá trae en resonancia el gesto recolector de afluentes que conforman lo cubano, conjugados en el sujeto que se define en el “Son número 6”, donde la preeminencia de lo lucumí que abre el texto se funde gradualmente (“todo mezclado”) con otras matrices trazando una identidad convocante: “Yoruba soy, lloro en yoruba/lucumí./Como soy un yoruba de Cuba,/quiero que hasta Cuba suba mi llanto yoruba,/que suba el alegre llanto yoruba/que sale de mí./Yoruba soy,/cantando voy,/llorando estoy,/y cuando no soy yoruba,/soy congo, mandinga, carabalí.” En Guillén. La cita figura en la página 106.

<sup>8</sup> También por la agilidad lograda a través de sintagmas breves, la enumeración y la ausencia de verbos.

vasto, de alcances reparadores de una memoria inclusiva. Entre el sacudimiento y la preservación, entre lo europeo y lo negro, entre el endecasílabo que dilata el meneo de las caderas y el ágil entrevero de octosílabos que imprimen tesitura de canción a los versos, el vaivén se metaforiza y gana en profundidad histórica, cultural, ideológica: deja de ser tan sólo una seña de contorsión corporal para convertirse en signo delator del origen. Un origen que no se afinca en el interior de los confines de la isla, crece en pretensiones abrazadoras; desplaza las fronteras de la mayor de las Antillas Mayores y recompone un fondo de reserva común, de arraigos compartidos: caribeño.

Así, los atributos que definen medularmente las ideas como “claras” y “caribeñas” ofician de umbrales semánticos condensadores de los predicamentos que modelan la escena repuesta y el afán filiatorio entrelazados en las dos estrofas que clausuran el poema. La primera, inaugurada por un verso desplazado hacia la izquierda (marca de la voz individual), se desgrana en versos de importe colectivo:

salió el sol, sus rayos atravesando  
rayos, largas piernas afriqueñas  
rayos, trompetas charanga europea  
rayos, tambores indígenas se encuentran  
rayos, rompiendo todo esclavo  
rayos, preservando colores de resguardo  
rayos, con los viejos africanos exclamando:

La claridad se descompone en imágenes destellantes, acaso otra vez Changó o su equivalente en Palo Monte, Siete Rayos. La escena nocturna y genesiaca que abría el poema se concatena en esta instancia final con la que anuncia el advenimiento del día y con él, el estallido del sol y el nacimiento de la voz nueva. En cadena anafórica, los rayos proyectan el repertorio de matrices fundantes del parentesco que reservan las tierras del archipiélago. Reverberan fundidos África y el Caribe en las “piernas afriqueñas”, resuenan Europa y Cuba en las “trompetas charanga europea”, y lo nativo en los “tambores indígenas”; cuerpos e instrumentos liberan ataduras, preludio al apalabramiento de la memoria a través de la voz colectiva:

¡Somos los mismos, los mismos éramos  
y, aún más, un nuevo cambio:  
no somos ni negros, no somos ni africanos  
somos humanos, respaldándonos, somos humanos  
así, que salga el sol, así que siga la luna  
así, que salga el sol, así que siga la luna  
así, que suba el cielo, adiós al sueño  
yo le canto a la lumbre del glorioso despertar  
yo le canto a la lumbre del glorioso despertar!

La impostación de conjunto y el solo cesuran la última estrofa marcando el desplazamiento del gesto de definición identitaria hacia la asunción de la poesía como canto dedicado a la energía iluminadora desatada por la poética de Nicolás Guillén. En un primer tiempo, la voz de los “viejos africanos” concierta presente y pasado, apela a la forma inclusiva del ser que se niega o se afirma para despojarse de pretensiones esencialistas y validar una dimensión congregante. En un segundo tiempo, la voz del sujeto se despega acoplándose con aquella voz cuyo despertar celebra.

Si “cuban” puede ser leído como tributo a Nicolás Guillén, la escena construida para traducir tal acción invita a reflexionar en otras direcciones. Genesíaca y cósmica, es mucho más que el lugar donde se valida en la voz del cubano el don de haber obrado la germinación de un renovado modo de poetizar. Al tender un puente entre Nueva York y Cuba y homenajear aquella voz afanada en reponer voces excluidas, Laviera se afina en ese “principio” para emparentarse con una tradición<sup>9</sup>. Celebrar “la lumbre del glorioso despertar” a través del canto refracta en abismo sobre su propia voz, niuyorriqueña, que se afirma caribeña, hermanada aquí por la bivocalidad del son y el gesto repositario de una memoria guardiana, compartida<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Operación que leo desde uno de los significados que concede Díaz Quiñones al concepto de “principios”, el que atañe a las estrategias a través de las cuales los escritores de la diáspora traman parentescos, familiarizan su obra en una tradición. “En esas circunstancias -dice el puertorriqueño-, la *pertenencia* se convierte en un dilema y pone en marcha el imaginario de los *comienzos*. La *tradicción* no se posee ni se hereda tranquilamente; es necesario ir siempre a su búsqueda.” Las cursivas son de la fuente. La cita figura en la página 23. En este sentido, al ser interrogado sobre la tradición poética que abona su escritura, Laviera destaca la herencia europea y africana de la poesía oral: “Siendo un poeta oral me une a otros poetas orales e históricamente a todos los grandes poetas y poemas del mundo”. (Luis. La cita figura en la página 1027. La traducción es mía). A la hora de responder sobre las vertientes y figuras más cercanas que contribuyeron a su formación e influenciaron su obra, otorga un sitio de privilegio a los declamadores boricuas, de la isla y la migración, y entre los poetas, a Nicolás Guillén. (cf. Ochoa 32). No considero aquí la admiración del niuyorriqueño por Luis Palés Matos, inscripta procedimental y semánticamente en tantos poemas. Álvarez Martínez se detiene en ese aspecto (cf. 42).

<sup>10</sup> En su lectura de “cuban”, Álvarez Martínez enlaza el inicio y el final subrayando que “el homenaje a Guillén revela la admiración de Laviera por la capacidad del poeta cubano de despertar la conciencia cubana, un despertar que Laviera atribuye a la capacidad de Guillén de capturar con éxito el lenguaje afrocubano, una “base prieta jerigonza”, que conduce a “La lumbre del glorioso / despertar!”. La cita figura en las páginas 41 y 42. La traducción es mía.

## Bibliografía

- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Trad. Cecilia Olivares. México: Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM, 2015.
- Álvarez Martínez, Stephanie. “¡¿Qué, qué?! Transculturación and Tato Laviera's Spanglish poetics”, *Centro Journal* XVIII-2 (2006): 25-47.
- Cabrera, Lydia. *El Monte*. 1954. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2009.
- Díaz Quiñones, Arcadio. *Sobre los principios: los intelectuales caribeños y la tradición*. Buenos Aires: Universidad de Quilmes, 2006.
- Guillén, Nicolás. *Motivos del son*. En *El libro de los sones*, ed. Eliana Dávila. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982.
- Laviera, Tato. *La Carreta Made a U-Turn*. Houston: Arte Público Press, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Enclave*. Houston: Arte Público Press, 1981.
- \_\_\_\_\_. *AmeRícan*. Houston: Arte Público Press, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Mainstream ethics (ética corriente)*. Houston: Arte Público Press, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Mixturao and Other Poems*. Houston: Arte Público Press, 2008.
- López, Alejo. *Hacia una poética de la fruición y el desvío: la categoría de extraterritorialidad en la poesía de Tato Laviera*. Tesis de Doctorado. UNLP, 2104. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/37556>
- Luis, William. “From New York to the World: An Interview with Tato Laviera”. *Callaloo* 15/4 (1992): 1022-1033.
- Menéndez, Lázara. *Estudios afro-cubanos*. Universidad de La Habana, 1998. Tomos 3 y 4.
- Ochoa, Edna. “Tato Laviera. Un poeta puertorriqueño en Nueva York”. *Archipiélago* 17/ 64 (2009): 31-33.

# **(DES)FIGURACIONES DEL CUERPO EN LOS TIEMPOS DEL DESASTRE**

**Melania Ayelén Estévez Ballesteró**  
**Universidad Nacional de Córdoba/Centro de Investigaciones de la**  
**Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH)**  
**Argentina**

El siguiente trabajo se propone articular una reflexión en torno a la novela *La Mucama de Omicunlé* (2015) de la escritora dominicana Rita Indiana Hernández atendiendo a las conexiones que se formulan entre desastre y cuerpo. En relación a estas conexiones nos interesa indagar específicamente aquellas dislocaciones que opera la novela al exponer los cuerpos al relato del fin.

## *1. Primera escena.*

Comenzar por balbucear aquello que acontece, eso que irrumpe sorpresivamente y nos choca, aquello que nos deja al borde de la palabra y del relato: un desastre, “el desastre del 19 de marzo” (p.12). En efecto, ese evento que sobreviene demasiado rápido y abre (léase corta, parte, desgarrar) sin preámbulos el espacio textual de la novela *La mucama de Omicunlé* (Hernández, 2015), nos coloca ante un abismo significativo. Se pregunta Jacques Derrida en una conferencia pronunciada en 1977: “Decir el acontecimiento, ¿es posible?” (p. s/n). La pregunta no se responde, simplemente reverbera y concita otras. ¿Qué decir de este desastre del cual alcanzamos a entrever apenas indicios? Tan solo algunas alusiones fragmentarias y dispersas dan cuenta de lo que ha sucedido: un maremoto, la contaminación del mar Caribe, su muerte, la extensión de una epidemia, una crisis ambiental y social inaudita. Ahora bien, el cómo, cuándo o porqué se mencionan al pasar omitiendo los detalles, evadiendo las descripciones y entrecortando los recuerdos de modo tal que, en torno a lo ocurrido, todo lo que nos queda es un inquietante vacío informativo. Un vacío que, por ausencia de palabras y de imágenes, acentúa el carácter ominoso del evento.

¿Qué apuntar entonces sobre el acontecimiento de esta catástrofe que nos deja desamparados? Tal vez lo evidente: aquello que, en medio de este desamparo al que nos arroja el texto, se palpa y se experimenta. Así, podemos empezar señalando que la catástrofe produce un desgarramiento del curso normal del tiempo comprendido en términos de una sucesión cronológica. La novela narra y pone en escena el desencadenamiento del fin. Tal desencadenamiento, no obstante, se

plantea desde el inicio como un movimiento plural y múltiple: su primera vez, su puesta en marcha, ha tenido y tiene lugar varias veces, se reitera. Esa iteración profusa, por consiguiente, desmultiplica y replica el fin al infinito. Lejos de trazar una linealidad que se proyecta siempre en una misma dirección, el tiempo del fin que construye este texto se disemina, se pliega y despliega en el presente de la narración pero también en diversos pasados y futuros: comienza, de tal forma, por ser numeroso. Dando lugar a estas distorsiones temporales que reformulan la noción de fin, paralelamente, la novela inficiona aquella concepción teleológica que organiza la historia a partir de la idea de un progreso continuo y de la existencia de una finalidad última que otorga sentido a todo el desarrollo temporal.

Por oposición a este esquema unidireccional, al reduplicarse sin límites el final y desdibujarse tanto los puntos de partida como los de llegada que delimitan y ordenan la cronología, la experiencia temporal estalla y se enrarece en extremo. El presente es habitado por el pasado y simultáneamente por el futuro. En un mismo instante, de tal forma, los personajes que protagonizan la novela, Alcide Figueroa y Argenis, pueden vivir el presente y el pasado, o el pasado en el futuro como así también un futuro presente y pasado. La experiencia del aquí/ahora se torna a partir de entonces multidimensional y polimorfa, a cada paso la percepción de la realidad se desdobra. Leemos:

La celda de Alcide tenía un inodoro, un lavamanos, una estufa, una neverita, una cama y una mesa con un monitor antiguo de cuarenta y cuatro pulgadas conectado a un teclado. (...) Allí Alcide permanecía recostado gran parte del día ahora que el hombre que había empezado a ser en Sosúa se movía a su antojo. Aprendió cosas sobre ese tiempo y sus gentes y se hizo una idea de lo que de él esperaban. Al mes de haber llegado, ya Nenuco había compartido con él cuanto sabía. El portal de las anémonas, cada animal de la posa (...) las yerbas que tenía en el patio y para qué servían, de dónde venían ellos; y del más allá de dónde, según ellos, venía él. Alcide lo dejaba fantasear porque si Nenuco se enteraba que el más allá era una celda en el 2027 se pagaba un tiro. (2015, 116)

Como evidencia la cita, el orden del tiempo se ha desarticulado dado que el presente de Alcide convive con el pasado y el futuro en una misma celda que es ya también un pueblo playero de Santo Domingo. Asimismo, la percepción del aquí/ahora se descentra y pierde unicidad: la línea temporal se quiebra y fragmenta en indefinidas conjunciones posibles.

Por otra parte, al desencadenarse el desastre la concepción cronológica de la historia no es la única desmontada. De igual forma, la concepción de un tiempo cíclico vinculado al relato mítico y a las religiones afroantillanas acaba por descomponerse. Ante el inicio del tiempo del fin, un conjunto de personajes vinculados al culto religioso y la mitología Yoruba esperan y trabajan por el cumplimiento de la profecía que posibilitará reparar la historia y el tiempo, salvar el mar y a la humanidad. Esa profecía que enlaza presente, pasado y futuro y por

momentos parece concatenarse en un círculo perfecto, sin embargo, no llega a cerrar la circuncisión. El oráculo falla. El ciclo queda inconcluso y no llega a su término pues Alcide, la reencarnación del mito, el Olo Olokun que viene de “la tierra del principio” (p.105) y “camina hacia atrás en el tiempo” (p.144), abandona su destino mesiánico y deja abierto el fin.

De tal forma, ante el desastre el relato se abre a una temporalidad que insiste en el fragmento, la disgregación de la historia y el desdoblamiento de los planos de lo real. Tal redefinición del tiempo, por lo tanto, pone en juego una experiencia que en todo caso resulta anti-totalizante. Así, lo que adviene tras la catástrofe no es concretamente “el mundo de después del fin” (Berger, 1999) que enuncia y caracteriza James Berger (1999) al analizar las ficciones post-apocalípticas. En el universo que construye la novela antes y después se solapan, se enredan y derivan indecibles. Sin coordenadas de delimitación claras lo que adviene es la proliferación de una multiplicidad de mundos paralelos convivientes que son permeados por ese desencadenamiento numeroso del fin.

Junto a la dislocación del tiempo lo que se torna evidente y palpable es la descomposición del medio ambiente que conlleva la irrupción del desastre. Tras el maremoto el paisaje de las ciudades costeñas del Caribe adquiere los rasgos de una ruina en proceso de consunción: por una parte, amplias regiones del asentamiento urbano han sido tragadas por el mar, de ellas quedan solo escombros y despojos; por otra, como consecuencia del derrame de residuos tóxicos, los recursos naturales que fundamentalmente corresponden a la flora y fauna marina se extinguen en razón de pocas semanas. El medio ambiente trasmuta de modo radical y pasa de ser el sustrato material de la vida a ser un foco de infecciones. Enfermo y contaminado el medio ambiente transmite la epidemia a sus habitantes: en una superficie estrecha cercada por un mar muerto y putrefacto el contagio resulta prácticamente irrefrenable. Los niveles de toxicidad del aire, la tierra y el mar no solo se elevan de modo drástico, sino que además parecen extenderse hacia el conjunto de la población que sobrevive día a día a base del consumo de todo tipo de drogas y estupefacientes. En las primeras páginas de la novela una imagen condensa estas transfiguraciones sufridas el medio ante el impacto del desastre:

Los chicorros de fritura que el maremoto del 2024 había borrado del Malecón reaparecieron en el Parque Mirador como moscas tras un manotazo. Este nuevo malecón, con su playa contaminada de cadáveres irrecuperables y chatarra sumergida, parecía un oasis comparado con algunos barrios de la parte alta, donde los recolectores atacaban no sólo a sus blancos usuales, sino también a indigentes, enfermos mentales y prostitutas. (2015, 15)

Como correlato de esta descomposición del habitad y el ecosistema, las representaciones canónicas del Caribe y de sus islas como exóticos paraísos terrenales se invierten. De la utopía del paraíso tropical, de su exuberancia, de la

sensualidad de su belleza y de su desborde festivo no quedan huellas. La imagen idealizada de este espacio simbolizado como santuario de la naturaleza en su estado puro y premoderno se corroe. Todo lo que vemos, olemos y tocamos es un horizonte manchado por la polución, plagado de cadáveres y de desperdicios, que se recorta sobre las costas de un mar putrefacto y estéril. Un Caribe devastado de tanto uso y comercialización, de tanta extracción indiscriminada, de tanto saqueo y depredación legalizado por un sistema neocolonial-capitalista. Devastado ese paisaje de postal que funcionaba como fachada mediática para vender las islas al resto del mundo, en el tiempo del desastre se visibiliza la cara oculta del progreso indefinido y se desmontan las narrativas legitimantes del modelo global- neoliberal.

## *2. Segunda escena.*

Si tal como hemos señalado el acontecimiento del desastre que marca la trama de esta novela no alcanza a describirse mediante la palabra, sino puede ser articulado en un relato lineal y ordenado que otorgue sentido al final del tiempo, el desastre, no obstante, se expone y se experimenta en la piel. La catástrofe se somatiza, invade cada fibra y cada célula, se esparce por el torrente sanguíneo y toma todo el cuerpo. Asediado por la catástrofe ese cuerpo, en un intento exasperado por sobre-vivir, por seguir viviendo sobre todo, comienza a mutar, a cambiar de forma y de género, de especie y de vida. Deviene un fenómeno inclasificable, un otro extraño y ajeno que contraviene la normalidad y los ordenamientos biopolítico instituido en estos mundos en los cuales el fin se ha desencadenado.

Tal es el caso de Alcide Figueroa, ese personaje que hace carne la experiencia de la crisis. En efecto, el de Alcide es un cuerpo del resto, de aquello que ha dejado el desastre a su paso. Abandonada por su familia y por un Estado deficitario y despótico cuya política es la de dejar morir a esa porción de la población pauperizada por la crisis, su cuerpo es uno más de los desechos que saturan el espacio de la isla. Despojado de toda dignidad de las condiciones de vida, este cuerpo puede violarse y violentarse sin consecuencias e igualmente usarse y descartarse como se descartan los envases plásticos o cualquier otro residuo. Así, tras haber sido sometida por sus abuelos a una violación correctiva “de sus aires masculinos” (p.19) Alcide vive a la intemperie de las calles y vende su cuerpo para ganar las pocas monedas que le permite comer y pagar su sistema de datos integrados, un dispositivo tecnológico incorporado a su cuerpo mediante el cual puede evadir la desolación de la realidad o bien habitar una realidad virtual paralela.

En esa intemperie de la vida residual, Alcide conoce a Erick quien le ofrecerá salir de la calle y comenzar a trabajar para Esther Escudero, una vieja santera que es la última esperanza para todos lo que recuren a ella. Estos personajes la iniciaran en



el culto de Yemayá y junto a ellos pasará de ser un cuerpo puramente de descartable a ser aquel que, para contrarrestar los efectos de la catástrofe se entrega y se sacrifica al cumplimiento de la profecía.

No obstante, el resto de este cuerpo que de una u otra forma se define como una vida prescindible, todavía inscribe tal como propone Jacques Derrida (2007) una restancia. A pesar de las condiciones de extrema precariedad que hacen de su vida una paradoja invivible, este cuerpo se resiste a morir, insiste en seguir palpitando y respirando e incluso en continuar deseando. Movido por la pulsión de esta resistencia a desintegrarse y desaparecer, este cuerpo comienza a transmutar inventándose una sobre-vida. Gracias al desarrollo de una vacuna que posibilita un cambio de sexo total, la “Rainbow Brighth” Alcide cambiará del femenino al masculino, mudará su piel, cambiará la textura de su masa corporal al igual que las líneas de su forma. Al mismo tiempo, reencarna en el cuerpo de Olokun, ese ser mitológico mezcla de animal y humano que puede desplazarse por el tiempo. A partir de esta transmutación su cuerpo se desdoblará en varios otros: Giorgio en un pasado cercano, Roque en uno que se remonta al tiempo de la conquista. Muy rápidamente su cuerpo se expondrá como una otredad ajena incluso a sí misma. Tras la mutación se pregunta: “¿Tengo dos cuerpos o es que mi mente tiene la capacidad de transmitir en dos canales de programación simultánea?” (Hernandez, 2015, 110). Extranjero múltiple de cada uno de los mundos que transita, este cuerpo desarticula todos los cosmos de sentido, todos destinos normativos, todas las circunscripciones y clasificaciones a las que son sometidos los cuerpos. Expuesto al desastre, en el fin del tiempo, el cuerpo anormal de Alcide-Giorgio-Roque traza una línea de fuga que deja en suspenso el relato del apocalipsis.

## **Bibliografía**

- Berger, James (1999). *After the end*. University of Minnesota Press. Minneapolis.
- Butler, Judith (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós.
- Derrida, Jaques (2007). *La diseminación*. España: Espiral/Fundamentos.
- \_\_\_\_\_. (2007) *Decir el acontecimiento ¿es posible?* Arena Libros. España.
- Giorgi, Gabriel (2017). “Las vueltas de lo precario”. En: *¿Qué hacemos con las normas que nos hacen? Usos de Judith Butler*. Sexualidades doctas. Córdoba.
- Hernández, Rita Indiana (2015) *La Mucama de Omicunlé*. Periférica. Buenos Aires.
- Lorey, Isabell (2016). *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Traficantes de sueños. Madrid.
- Nancy, Jean Luc (2010). *Corpus*. Arena Libros. Madrid
- \_\_\_\_\_. (2013) *Archivida. Del sintiente y del sentido*. Cuadrata. Buenos Aires.

Masiello, Francine (2013). *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Rosario:  
Beatriz Viterbo Editora.

**LA CIUDAD EN LAS ISLAS.  
LOS IMAGINARIOS URBANOS Y  
EL ESPACIO INSULAR**

## **EL PARAÍSO BAJO LA LUPA: A SMALL PLACE DE JAMAICA KINCAID COMO PINTURA ALTERNATIVA DEL PAISAJE CARIBEÑO**

**Nadia Der-Ohannesian**  
**Universidad Nacional de Córdoba/ CONICET**  
**Argentina**

El Caribe, idealizado y homogeneizado en la imaginación occidental como el lugar perfecto para vacacionar, es una región increíblemente compleja y heterogénea, nacida de la violencia concreta y simbólica, cuyos límites son difusos y están en constante disputa. La línea imaginaria que uno podría dibujar para delimitar al Caribe, si tuviéramos que marcar sus límites en el espacio físico, se vuelve inmediatamente borrosa y desdibujada ni bien consideramos diferentes variables históricas y culturales. Pensar en el Caribe generalmente quiere decir pensar en el archipiélago en el Mar Caribe, pero entonces estaríamos dejando fuera a algo de la América continental, como ser Venezuela o Colombia. Por lo tanto, aquí entiendo al Caribe según la propuesta de George Lamming de entender al Caribe como esa porción del mundo en la cual el sistema de plantación determinó nuevas formas de existencia social, exterminando las poblaciones originarias e incorporando legiones de esclavos africanos, así como asiáticos, para ser gobernados y explotados por una minoría blanca—minoría numérica—y que tiene consecuencias al día de hoy (Lamming 1-14). Esta definición trasciende definiciones que se basan en lo territorial, e incorpora la variable histórico-política a la ecuación, en un claro reconocimiento a la complejidad del espacio, tal como es el enfoque que aspiro a tomar en este trabajo.

El presente trabajo se enfoca en las construcciones del Caribe tal como se presentan en *A Small Place* (1988) de la autora antigua Jamaica Kincaid, en el cual se denuncian las trazas del régimen colonial que permanecen en Antigua y Barbuda aún después de la independencia formal del país en 1981. El texto de Kincaid, estudiado extensivamente en relación con varios puntos de interés para los estudios poscoloniales, tales como la lengua y la cultura, o la conformación de subjetividades híbridas, se presta para ser enfocado desde las disciplinas geográficas críticas ya que propone una representación problemática del espacio y paisaje caribeño, una denuncia de los efectos del colonialismo y un cuestionamiento de la mirada cartográfica y exotizante de las actuales metrópolis sobre el área. En este trabajo exploro cómo las caracterizaciones del Caribe realizadas por Kincaid desestabilizan nociones tradicionales de espacialidad y paisaje caribeño, y tienen como efecto revertir la mirada imperial y las representaciones etnocéntricas.

La geografía cultural actual entiende el espacio como un constructo fluido, socialmente constituido y con un significado simbólico, además de material. Así

concebido, es posible desentrañar los distintos imaginarios sobre el espacio—que involucran una apropiación—, y las luchas de poder que intervienen en este proceso. En otras palabras, cómo los espacios son habitados e imaginados conllevan luchas de poder que se proyectan dentro del texto, y contribuyen asimismo a configurar el mundo extradiegético.

La geografía cultural, porque reconoce la dimensión espacial en su complejidad social, y no como mero telón de fondo, ofrece, en mi opinión gran potencialidad para interpretar lo social en textos literarios. Es relevante al presente análisis la contribución del geógrafo y urbanista estadounidense, Edward Soja. Este elabora, sobre nociones del filósofo Henri Lefebvre, la estrategia del Thirthing-as-othering, la cual involucra la incorporación de un tercer elemento a los característicos dualismos del pensamiento sociológico tradicional. Este tercer elemento no implica una síntesis en el sentido marxista, y las tríadas que resultan de esta inclusión se entienden como abiertas. Es decir, Soja no propone desarmar enteramente los pares binarios sino que, por medio de la apertura a un “otro”, procura abrir nuevas alternativas abrevando “selectiva y estratégicamente de las categorías opuestas” (Soja 5).

De las tríadas que propone Soja, la del Tercer Espacio para entender y repolitizar la espacialidad es la más relevante al presente análisis. La espacialidad entonces será definida como una trialectica conformada por la materialidad del espacio (lo empírico y mensurable, lo que Soja denomina Primer Espacio), los saberes y discursos sobre el espacio (el espacio concebido; lo que Soja denomina Segundo Espacio), y las disputas, resistencias y experiencias concretas de los habitantes y usuarios (el espacio vivido; lo que Soja denomina Tercer Espacio). El urbanista da a el Tercer Espacio preponderancia estratégica sobre los otros dos, ya que es en este donde pueden establecerse las luchas por el poder y por esto es potencialmente emancipatorio.

Asimismo, el presente análisis se vale del concepto de paisaje, ya que en este conviven lo cultural y lo natural, la mirada humana con el entorno físico. El paisaje ha sido central para la geografía cultural y humana ya que involucra la voluble relación entre cultura y naturaleza, y sujeto y objeto. Sin embargo, más recientemente la noción tradicional de paisaje ha sido centro de discusiones epistemológicas que lo exponen como una construcción más cargada políticamente de lo que se pensaba. Por ejemplo, se ha estudiado que muchas veces los paisajes naturalizan, y por lo tanto esconden, el proceso de distribución y reproducción de ciertas imágenes y valores de las elites socio-económicas. Otro debate importante en relación con esta noción tiene que ver con cómo la mirada sobre el paisaje y la movilidad están íntimamente ligados con la construcción de imaginarios que favorecieron y justificaron el imperialismo europeo y el neo-colonialismo (Gregory et al. 409). Esta afirmación es, asimismo, resultado de los esfuerzos teóricos y analíticos de los estudios poscoloniales con representantes como Edward Said, quien

dio gran importancia a la cuestión geográfica—y no solo histórica—en la construcción de imaginarios de y sobre los pueblos colonizados (Said 7).

Joan Nogué (2009), geógrafo catalán, enfatiza la construcción social del concepto de paisaje, especialmente en referencia al hecho de que un paisaje es una manera de mirar, y como tal, no es ingenua ni desinteresada, sino que determina apropiaciones del espacio. Nogué señala que estas apropiaciones están, en su mayoría, naturalizadas, de manera que la reproducción de ideologías que conllevan se encuentra velada. En palabras de Nogué:

el paisaje contribuye a naturalizar y normalizar las relaciones sociales y el orden territorial establecido. Al crear y recrear los paisajes a través de signos con mensajes ideológicos se forman imágenes y patrones de significados que permiten ejercer el control sobre el comportamiento, dado que las personas asumen estos paisajes “manufacturados” de manera natural y lógica, pasando a incorporarlos a su imaginario y a consumirlos, defenderlos y legitimarlos. En efecto, el paisaje es también un reflejo del poder y una herramienta para establecer, manipular y legitimar las relaciones sociales y de poder. De ahí que sea tan importante analizar los símbolos que la nación, el estado o la religión dejan impresos en el paisaje para marcar su existencia y sus límites. Interesa también averiguar los criterios por los que un paisaje es calificado, por ejemplo, de exótico, o aquellos paisajes que se convierten en un espectáculo y, por lo tanto, son utilizados por el marketing urbano recreando la diferencia o la similitud y reinterpretando el pasado. (12-13)

Es importante detenernos en algunos aspectos mencionados en el texto de Nogué. El primer punto para tener en cuenta es aquel que trata de las relaciones de poder implícitas en la construcción del paisaje, lo cual lo iguala a cualquier texto cultural en términos de su reproducción, consumo, o circulación. Sin embargo, lo que hace que el paisaje sea diferente es que su esencia “manufacturada” o artificial permanece casi siempre oculta. Además, quisiera completar la afirmación de Nogué en relación a las marcas que realizan en los paisajes las naciones, los estados, y las religiones con fines de ejercicio de su poder. Esta idea omite un detalle, a mi entender muy importante, que es el hecho de que el poder no emana simplemente de estas instituciones, sino que circula en la sociedad como redes de relaciones y prácticas (Foucault 6-7). De hecho, las marcas que dejan en los paisajes las empresas, dedicadas tanto a la explotación de recursos naturales como al desarrollo urbano o al turismo, son probablemente más frecuentes y evidentes hoy en día que aquellas de que dejan las religiones por ejemplo y plantean más resistencias por parte de los sujetos afectados.

Otro punto interesante de notar es que para que un paisaje sea considerado como tal tiene que cumplir con nuestras expectativas estéticas preexistentes sobre los paisajes. El producto residual, aquello que no encaja en nuestras expectativas, produce paisajes invisibles que pasan desapercibidos a ciertas miradas y discursos. Es decir, lo que no se condice con patrones establecidos de lo que es un paisaje para

ciertos grupos (en su materialidad y valor simbólico, así como también en la cultura con él asociada) simplemente resulta invisible. Este tipo de paisajes—aquel que resulta invisible a cierto tipo de mirada occidental sobre el Caribe—es el que se pone de relieve y se visibiliza en *A Small Place*.

Este texto refracta varios de los puntos establecidos en la reseña teórica anteriormente propuesta, esto es, una representación problemática del espacio y paisaje Caribeño, una crítica a los efectos coloniales, y un cuestionamiento a la mirada metropolitana sobre el área.

Una de las nociones que se cuestiona en ASP es la del Caribe como paraíso. Al comienzo, el narrador, siguiendo aquí las convenciones del folleto turístico, interpela al lector, lo construye como un turista de los Estados Unidos, “(o, peor aún, de Europa)” (Kincaid 4). Lo que el narrador hace en esta introducción es describir todo lo que es evidente al turista al llegar e inmediatamente se refiere a los aspectos ignorados de la realidad Antiguana, así implicando que hay un espacio alternativo a aquel que percibe el turista. Esto está en línea con lo planteado anteriormente sobre los paisajes invisibilizados, aquellos que no responden a las expectativas dadas de cómo debería ser un paisaje. El narrador, por ejemplo, describe el arribo del turista a la isla de Antigua “donde el sol siempre brilla y donde siempre hace un calor delicioso” (4). El remate es la revelación de que en realidad la isla padece de sequía y los locales tienen que ser extremadamente cuidadosos con el agua, ya que escasea. Lo mismo sucede con los autos nuevos que se ven en la calle, para los cuales se usa combustible que no es apropiado, y sus conductores pueden o no haber aprobado sus pruebas de manejo. Hay una descripción de otros paisajes urbanos que el turista puede ver desde el taxi, en camino al hotel, en los cuales el narrador inserta comentarios anticlimáticos sobre la educación, la salud, la economía y la política en Antigua. Por ejemplo, al divisar algunas mansiones al lado del camino, el narrador revela las actividades que hicieron ricos a sus dueños: tráfico de drogas, usura, prostitución vip.

Tal vez la instancia más emblemática de la subversión de tradicionales paisajes caribeños en el texto sea la siguiente, en la que el turista, ya instalado en su hotel, mira a través de su ventana hacia el mar y la playa. Esto es lo que la mirada valora y establece como digno de ser un paisaje:

Usted mira por la ventana. El agua—¿había visto alguna vez algo así? Más lejos, en el horizonte, el agua es color azul marino; más cerca, el agua es del color del cielo de Norteamérica. Desde aquí hasta la costa, la agua es pálida, plateada, tan pero tan tan clara que se puede ver la arena rosada al fondo. ¡Oh, cuánta belleza! ¡cuánta belleza! (...). Ve un muchacho hermoso, como un dios, haciendo windsurf. (Kincaid 12-13)

Hasta aquí, las expectativas del turista se cumplen: el escenario paradisíaco y la cualidad erótica implícita en el muchacho que parece un dios están en concordancia con el imaginario de las vacaciones en el Caribe. Sin embargo,

inmediatamente se revierte la mirada sobre el turista:

Usted ve una mujer fea, fofa y blanca como una masa cruda, disfrutando de una caminata en la hermosa arena, junto a un hombre feo, fofa y blanco como una masa cruda; ve el placer que sienten de estar rodeados de tanta belleza. Todavía parado mirando por la ventana, usted se ve a sí mismo recostado en la arena, disfrutando del increíble sol (...) Se ve a sí mismo caminando por la playa, se ve a sí mismo conociendo gente nueva (solo que es nueva de una manera bastante limitada, ya que es gente como usted). (Kincaid 13)

La recurrencia de la frase “se ve a sí mismo”, además de revertir la mirada, critica una idea de búsqueda narcisista de gratificación de la cual los locales no son parte, excepto en que son quienes están al servicio de las necesidades del turista. La gente nueva que hay por conocer no son sino otros turistas a la búsqueda de los mismos placeres. Esta secuencia encapsula la resistencia a varios procesos: la mirada imperial que determina el paisaje, y cómo un narrador local devuelve la mirada a la metrópolis: el ida y vuelta entre el Primer Espacio (la materialidad de la Isla) y el Segundo (el espacio del Caribe representado para el placer del turista), y su resolución en el Tercer Espacio, aquí devenido contraespacio, desde el que es posible revertir la mirada.

El paisaje idealizado percibido por el turista es, como se dijo anteriormente, subvertido en repetidas ocasiones. Quien narra sugiere que el contenido del inodoro del hotel “puede pasar acariciando suavemente su pantorrilla mientras usted chapotea despreocupado en el agua” (Kincaid 14), ya que el sistema de desagüe en Antigua es muy deficiente y todos los desechos van directo al mar. El agua es lo que liga este hilo de pensamiento con su remate anticlimático, lo cual obtura las expectativas del paisaje del destino turístico y la visión idealizada del mar Caribe: “En Antigua, no hay un sistema de drenaje adecuado. Pero el mar Caribe es muy grande y el Océano Atlántico es todavía más grande; le asombraría saber la cantidad de esclavos negros que este océano se ha tragado” (14). La violencia del pasado colonial se contrasta así con las concepciones actuales del Caribe como paraíso. El movimiento realizado por la voz narrativa en estos casos se compone de la construcción de paisajes a medida de las expectativas y su subsiguiente desmantelamiento, a la par de la construcción de paisajes alternativos que exponen las atrocidades cometidas.

En el texto de Kincaid se observa la presencia recurrente de paisajes “irreales”. Es posible que esta cualidad irreal resulte, por oposición, de la representación del Caribe como escape de una realidad monótona. Es decir, la vida cotidiana “real” del turista contrasta con el paisaje fuera de lo normal, “irreal” del Caribe. Sin embargo, Kincaid no deja esta dualidad intacta y, en cambio, resignifica lo irreal. La caracterización anterior de lo irreal como algo positivo para el turista (vacaciones de ensueño) se confirma para luego producir la desnaturalización de los preconceptos sobre el Caribe. La irrealidad se presenta primero como resultado de tanta belleza:



“A veces su belleza parece irreal. A veces su belleza lo hace parecer un escenario de teatro, ya que ninguna puesta de sol real podría ser así, ningún mar podría lograr tantas gamas de azul al mismo tiempo, ningún cielo real podría tener ese color azul...” (77). Así continúa la enumeración hasta alcanzar el anticlímax, el cual contradice toda idea de lo que los viajeros quisieran encontrar en sus vacaciones. Los paisajes irreales ahora tienen que ver con la pobreza y la precariedad. Estos son paisajes que capturan una visión más comprehensiva de la realidad del Caribe y no pueden ser anulados por la belleza estereotípica de la naturaleza del trópico:

Ningún pasto real es de ese particular tono verde seco apagado (no llueve lo suficiente); ninguna vaca real luce tan mal alimentada, con ese pasto de apariencia irreal, y ninguna vaca tiene una apariencia tan miserable mientras una garcita blanca de apariencia irreal se posa en sus ancas a comerle los bichos; ninguna lluvia real cae con tanta fuerza como para romper el suelo reseco. Ninguna villa en ninguna campiña real se podría llamar Table Hill Gordon (Colina Mesa Gordon) y ninguna villa con tal nombre podría ser tan hermosa en su pobreza, su simpleza, sus casitas de un solo ambiente pintadas en tonos irreales de rosa, y amarillo y verde, un perro durmiendo a la sombra, algunas moscas durmiendo al costado de su boca. (Kincaid 78-79)

La isla nuevamente se describe estratégicamente de manera que desmantela visiones del Caribe como paraíso, y transforma imágenes pintorescas de los habitantes como parte de la escenografía en percepciones más profundas de la forma en que viven, mayormente signadas por la necesidad.

El texto compara el efecto de vivir entre tanta belleza, en “un entorno de tanta intensidad” (Kincaid 79), con estar dentro de una prisión, una prisión de excesos, y traspone lo espacial en lo histórico por medio de la comparación entre vivir en Antigua y vivir atrapado en una línea constante y homogénea de tiempo, sin las marcas de eventos importantes. Esto contribuye a reforzar la conciencia de la presencia de las trazas de la colonia (las colonias como territorio sin historia) y la irreversibilidad de estos hechos. Nada parece haber cambiado: “La manera irreal en que [esta tierra] es hermosa ahora es la manera irreal en que siempre fue hermosa. La manera irreal en que es hermosa ahora que las personas son libres es la misma manera irreal en que era hermosa cuando las personas eran esclavas” (79-80). La caracterización del Caribe como paraíso/infierno<sup>11</sup> para los occidentales toma un nuevo cariz para quien narra. Esta dualidad, así como la dualidad tiempo/espacio, se borra y ambos términos se muestran como contiguos, como parte de la misma irrealdad, la cual, paradójicamente, es muy palpable y real.

La imaginación espacial del Caribe también se pone en cuestión en ASP en el trabajo de desnaturalización de la visión cartográfica imperial. La manera en que el área fue cartografiada y territorializada en arreglos arbitrarios se pone de manifiesto

---

<sup>11</sup>Edmundo Desnoes critica la dualidad paraíso/infierno con que se representa al Caribe en los medios, siendo el polo infierno la guerrilla y el paraíso, el turismo en las playas.

en el siguiente movimiento que va desde el Primer Espacio (espacio material) y el Segundo Espacio (espacio representado) hacia el Tercer Espacio. A fin de ilustrar un caso puntual de corrupción relacionado con la impresión de estampillas para Redonda, quien narra se refiere al principal grupo de islas que componen la nación: “Redonda es una roca yerma en el Mar Caribe—de hecho más cercana a Montserrat y Nevis que a Antigua, pero por razones que conoce solo el inglés que hizo esto, amontonó a Redonda y las islas de Barbuda y Antigua en un solo país” (Kincaid 51). Aquí el narrador se refiere a aspectos que tienen que ver con la materialidad concreta de las islas así como con la representación de éstas en mapas y construye un Tercer Espacio al desvelar la manera en que el país fue concebido por este inglés, cuyos motivos para agrupar las islas es arbitrario. El hecho de que este inglés no sea nombrado puede considerarse como un acto de resistencia a las prácticas occidentales de autoría individual, de valorizar la figura del prócer reconocido por determinados actos que devienen hechos históricos e inmortalizan su nombre.

Para concluir, ASP construye perspectivas inestables de los paisajes del Caribe. El carácter construido de estos espacios destaca la interrelación de lo social y lo natural. Se presenta una postura altamente crítica de los paisajes tales como son concebidos por occidente, y acatados por los locales. El texto estratégicamente presenta paisajes que cumplen con las expectativas del turista para inmediatamente a continuación subvertirlas por medio de la exposición de paisajes invisibilizados que coexisten con aquellos determinados por la mirada imperial. La percepción de los paisajes que llevan a cabo los locales está marcada por prácticas neo-coloniales de explotación. La dicotomía paraíso/infierno utilizada por Desnoes para caracterizar las representaciones hegemónicas del paisaje del Caribe se retoma en el texto. Las fronteras entre uno y otro elemento se traspasan y por lo tanto la misma oposición se pone en tela de juicio. El efecto resultante es que la complejidad del Caribe no puede ser simplificada en conceptualizaciones maniqueas, que los dos aspectos son aspectos contiguos del paisaje caribeño. En relación a esto, detrás de los paisajes construidos como aparentes y evidentes, hay realidades ignoradas que se visibilizan en el texto, tales como los paisajes irreales de los que da cuenta Kincaid, en oposición a la vida cotidiana y real de los turistas. Los paisajes se construyen como irreales en su excesiva belleza al principio y luego, como irreales en el contraste que esta belleza supone con respecto a las atrocidades cometidas en tiempos de la colonia, como así también en sus consecuencias de miseria y pobreza.

Asimismo, se destaca la importancia de la mirada en la construcción de los paisajes. La visión es lo que determina el espacio digno de ser considerado como paisaje, y esta nunca es desinteresada. La mirada imperial, perpetuada en el presente a través del turista, se revierte en el texto. Se denuncia que según la mirada hegemónica los paisajes nativos y sus habitantes, porque son ignorados o exotizados, devienen objetos, parte del escenario. Por último, en su resistencia a la caracterización metropolitana de la isleñidad y el paisaje, ASP se constituye como

tercer espacio por su potencialidad para funcionar como contraespacio. ASP despliega un entendimiento de lo espacial como “vitalmente lleno de política e ideología, y otras prácticas materiales espaciales que concretizan las relaciones sociales de producción, reproducción, explotación, dominación y sujeción” (Soja 68).

## **Bibliografía**

- Desnoes, Edmundo. "El Caribe: paraíso/infierno." *Literatures in Transition: The Many Voices of the Caribbean Area*. Ed. Rose S. Minc. Maryland: Hispamerica and Montclair State College, 1982. 9-16.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1992.
- Gregory, Derek et al. (Eds.). *Dictionary of Human Geography*. Oxford: Wiley – Blackwell, 2009.
- Kincaid, Jamaica. *A Small Place*. New York: Farrar, 2000.
- Lamming, George. "Concepts of the Caribbean". *Frontiers of Caribbean Literature in English*. Ed. Frank Birbalsingh. Warwick University: Macmillan Caribbean, 1996. 1-14.
- Nogué, Joan (Ed.). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1993.
- Soja, Edward W. *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 1996.

## LOS BALBUCEOS ENTRE RUINAS EN *VER LO QUE VEO* DE ROBERTO BURGOS CANTOR

Simón Henao  
Universidad Nacional de La Plata/  
Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales  
(IdIHCS) / CONICET  
Argentina

La primera en relatar en *Ver lo que veo* es una mujer mayor que, sentada en su mecedora y a través de la mirada señalada por el título de la novela, reconstruye el testimonio de una comunidad de despojados que, habiendo sido expulsados por la violencia de sus tierras, recaen en la isla de Manga, un suntuoso sector de casas palaciegas en Cartagena de donde pronto (y a ello se resisten) van a ser expulsados. En la isla, frente a la ciénega, un grupo heterogéneo de pobladores levantó sus casas y armó su barrio, un (y cito) “barrio sin nombre, sin lugar en el mapa, en el plano, en el catastro, invisible, tierra que hacemos y nos recibe para quedarnos enraizados, no nos vamos, respiración secreta, deseo puro deseo de vida. ¡Tierra, tierra, tierra!” (Burgos Cantor 19). La mirada de esta narradora focaliza en el carácter colectivo de la experiencia del despojo. Pero ella, que insiste reiteradamente en que aquello que ve es siempre lo mismo (paréntesis: así como empieza diciendo “Siempre veo lo mismo”, termina la novela con la frase “Lo veo y lo veo”), esta narradora, repito, no es la única que narra. Como es costumbre en las novelas de Burgos, hay una constante insistencia en hilvanar diferentes voces narrativas<sup>1</sup>. Así, narran también, entre otros, un heredero de una otrora fortuna azucarera hechado a menos y de cuyo relato se desprenden las voces de su esposa, su suegro y su hijo; un boxeador que empieza a hacer carrera y un cantante devenido ladrón. Todos exponentes de lo que, con Didi-Huberman, podríamos llamar “multiplicidad hormigueante de los bajos fondos” (106), habitantes de la isla de Manga que relatan a través de la rememoración. Hablan del presente acercándose al pasado. Son a la vez capas de pasado y estratos de presente<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Nuevamente el caso paradigmático es *La ceiba de la memoria*. En su trabajo sobre esta novela Kevin García, usando una metáfora atlética, habla de “relevos del narrador” que no se ciñen a una disposición lineal de la historia: “El relato puede devolverse a una instancia pasada, quedarse detenido en un instante de la historia durante la meditación de un personaje o anticipar situaciones futuras. Así mismo un hecho de la historia puede recorrerse con múltiples relevos de narradores, situación que implica a su vez la presentación de diversos puntos de vista” (97).

<sup>2</sup> Casi como si tuviera en mente el título de la novela de Burgos, Henri Meschonnic acota la perogrullada de que, en el pensamiento de la cosa literaria, el presente es lo que se ve del presente, “lo que se muestra de él. Que esconde lo que se siempre en presente, aun cuando estén compuestas por las capas de pasado que constituyen los relatos, indicando la posibilidad de percibir el pasado no solo como pasado sino también como presente.

Al ser efectos de memoria estos relatos y sus intervalos son una variación del presente (al menos de ese presente desde el cual son enunciados) que se propaga en ondas de carácter colectivo y que, casi como un romancero, se instala en sus variaciones al interior de una comunidad y de un territorio determinado<sup>3</sup>.

Pero si el olvido es disolución continua, acá la memoria es la materia que abre hacia la posibilidad de encontrar hechos (también continuos) que otorguen efectos de comunidad, la materia escrituraria que abre hacia lo común. Si bien la búsqueda del relato de lo común conlleva una singularización (en todo caso, las narraciones están distanciadas por las propias voces anónimas que las enuncian)<sup>4</sup>, la escritura y sus intervalos articulan esas singularidades narrativas para acondicionar el relato de lo común, para reconstituirlo allí donde la singularización del relato ya no es eficaz, donde ya no hay relato singularizado sino apertura hacia el lugar de una indeterminación, de un permanente continuo.

En los últimos tiempos el concepto de despojo ha cobrado una importante relevancia en el campo académico, institucional y jurídico en Colombia, a raíz de la transición hacia lo que (no con poco sentido de irrealidad) han dado en llamar el posconflicto. Esto ha hecho que se produzcan diversos estudios que indagan sobre este concepto definido por la ley de víctimas y restitución de tierras, la ley 1448 de 2011, como “la acción por medio de la cual, aprovechándose de la situación de violencia, se priva arbitrariamente a una persona de su propiedad, posesión u ocupación, ya sea de hecho, mediante negocio jurídico, acto administrativo, sentencia,<sup>[1]</sup> o mediante la comisión de delitos asociados a la situación de violencia” (ley 1448 del 2011, artículo 74). La antropóloga Diana Ojeda, en un artículo titulado “Los paisajes del despojo”, señala que si bien el despojo tiene relación con el abandono forzado, se diferencia de éste, en términos jurídicos, en que es definido por la ley como “la situación temporal o permanente a la que se ve abocada una persona forzada a desplazarse, razón por la cual se ve impedida para ejercer la

---

<sup>2</sup> Estos relatos funcionan, en su lógica acumulativa, como variaciones de tomas de posición frente al mundo social y la historia, como una búsqueda (que es ética y es estética) para reestablecer los vínculos que generen efectos de comunidad. De ahí que coincidan con la fórmula planteada por Juan Bautista Ritvo: “La acumulación de versiones no es una mera acumulación: posee efecto de interpretación por medio del juego del exceso y el excedente, de la lítote y de la hipérbole” (56).

<sup>2</sup> Apenas en la página 458, y muy al pasar y para sorpresa incluso de ella misma, aparece el nombre de la mujer que ve: Otilia de las Mercedes Escorzia, único personaje/narrador en toda la novela que sale del anonimato. hace de aquello que se deshace. ¿Y lo imperceptible, lo ínfimo, de qué tiempo es? Pero he aquí lo que se ve” (117). Ese aquí, trasladado a la novela de Burgos, expone, en presente, las formas (pasadas) del despojo; formas que se dan siempre en presente, aun cuando estén compuestas por las capas de pasado que constituyen los relatos, indicando la posibilidad de percibir el pasado no solo como pasado sino también como presente.

<sup>3</sup> Estos relatos funcionan, en su lógica acumulativa, como variaciones de tomas de posición frente al mundo social y la historia, como una búsqueda (que es ética y es estética) para reestablecer los vínculos que generen efectos de comunidad. De ahí que coincidan con la fórmula planteada por Juan Bautista Ritvo: “La acumulación de versiones no es una mera acumulación: posee efecto de interpretación por medio del juego del exceso y el excedente, de la lítote y de la hipérbole” (56).

<sup>4</sup> Apenas en la página 458, y muy al pasar y para sorpresa incluso de ella misma, aparece el nombre de la mujer que ve: Otilia de las Mercedes Escorzia, único personaje/narrador en toda la novela que sale del anonimato.

administración, explotación y contacto directo con los predios que debió desatender en su desplazamiento” (Ley 1448 del 2011, artículo 74) (Texto citado en Ojeda 21). Ojeda advierte que esta concepción institucional y jurídica del despojo resalta el carácter eventual del fenómeno, “como un hecho específico resultado de acciones ocurridas por fuera de lo usual” (22) y deja de lado la forma sostenida del despojo. Por ello insiste en que “el despojo es el resultado de procesos violentos de explotación, explotación y exclusión que se acumulan en el espacio y que entretejen múltiples escalas espaciales y temporales. Desde esta perspectiva también se hacen visibles su carácter inacabado y las diversas estrategias de resistencia frente a él” (22).

Hay en buena parte de la literatura colombiana contemporánea una voluntad muy firme de escribir el despojo, de exponer sus modulaciones, mostrar sus variaciones y revelar los avatares de víctimas y victimarios a través de la escritura, ya sea de la ficción, del testimonio o de la crónica. En muchos aspectos puede vérsela como una narrativa poco arriesgada ya que se incorpora con obvia comodidad en la larga tradición colombiana de la novela de la violencia que atraviesa el siglo XX y que desde hace unas décadas es aprovechada comercialmente por las grandes empresas editoriales. Pero hay casos excepcionales en que cuentos, novelas, crónicas, invitan a ser leídas como parte de una literatura que explora la problemática del despojo no solamente como un tema entre tantos, como una cuestión externa que la literatura trae para sí haciéndola parte de su repertorio tópico, sino también como una forma de problematizar la representación, las temporalidades y espacializaciones con que la literatura toma posición frente a los acontecimientos y procesos del mundo social y de la historia. Ante el resquebrajamiento de los vínculos comunitarios producidos por el despojo, esta narrativa (al menos alguna de ella) asume una dimensión ética que indaga constantemente los hechos que otorgan y restablecen efectos de comunidad.

El caso paradigmático de esta escritura del despojo en los últimos años es *La ceiba de la memoria*, publicada en el 2007 y quizás la novela de Roberto Burgos Cantor más leída hasta el momento. Se trata de una compleja narración en la que el autor mira a la esclavitud y a la resistencia africana en Colombia a través de un intrincado uso del archivo y del testimonio y de una superposición de temporalidades y de espacios geográficos que, como lo señala Adriana López-Labourdette en la revista *Zama* recientemente publicada, están “enlazados por las memorias dolorosas de la esclavitud” (53). En *La ceiba de la memoria* el despojo aparece como un proceso violento de reconfiguración social y de reconstrucción de vínculos comunitarios que, a su vez, producen nuevas espacialidades y temporalidades que constituyen formas particulares de la escritura<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> A propósito de la capacidad del despojo como agente violento en la reconfiguración del espacio, véase el artículo de Diana Ojeda antes citado. En él, la autora, desde una perspectiva etnográfica, busca comprender las dinámicas y procesos del despojo a partir de sus espacialidades tomando como caso el Parque Tayrona y los

Si bien, contrario a muchos escritores de su generación, Burgos es un autor que no reniega del pesado influjo macondiano, sino que está, como dice Darío Henao, “ubicado en el traspatio de Macondo”, también es cierto que, desde ese traspatio, no deja de ser un autor cuyas novelas y cuentos exploran una escritura por medio de la cual se pongan en juego las relaciones temporales con que el despojo interviene en el presente. La escritura del despojo le sirve a Burgos para sacudir y revolotear el frágil contacto entre el presente y el pasado.

Esto es algo que quisiera ejemplificar a partir de un tonto traspíe que tuve en mi experiencia de lectura de *Ver lo que veo*, la extensa novela que Burgos publicó en el 2017.

Alrededor de la página 400 me dí cuenta que algo venía haciendo mal. La novela tiene 539, de manera que me faltaba poco más de un cuarto para terminar de leerla cuando, por un detalle menor, toda la proyección imaginaria que había hecho de los escenarios, de las acciones, de los personajes, de las reflexiones y, más que nada, del universo referencial que testimonia, se vino abajo. El error que provocó el derrumbe fue muy simple.

Desde la significativa primera oración de la novela, que empieza diciendo “Siempre veo lo mismo”, situé el presente de lo narrado en un marco temporal que iba de los últimos años del siglo XX hacia acá. No sé qué me llevó a hacer semejante cosa, ¿torpeza quizás, distracción, desconocimiento de las referencias aludidas, de la ciudad narrada, falta de imaginación lectora? No sé. El caso es que lo hice. Yo leía y pensaba en el ahora. Y así avancé. La novela, mal que bien, con uno que otro desfaz que me descolocaba transitoriamente, funcionaba leyéndola así. Aunque no aparecieran indicios de lo contemporáneo (tipo celulares, computadoras, autos veloces o edificios altísimos), sus diversos personajes y narradores, el escenario donde ocurrían las acciones, las largas e intrincadas reflexiones, características del universo narrativo de Burgos, cuajaban en el mundo caribeño de Colombia de las últimas décadas. Hasta que de golpe, en la página 401 uno de los personajes, un viejo hacendado propietario de una plantación de caña, le hace una visita de negocios a un expresidente, de quien no se dice el nombre pero cuyas señas particulares (entre ellas su casa en el barrio El Cabrero de Cartagena) indican que es Rafael Núñez.

¿Núñez? ¿Cómo puede ser esa vaina? –me pregunté-. ¿Qué pasó acá? ¿Esto no era en el siglo XX? ¿Núñez?, el que fue presidente no una, ni dos ni tres sino cuatro veces, el que de la mano de Miguel Antonio Caro fue impulsor de La Regeneración, el que redactó la constitución que estuvo vigente desde 1886 hasta 1991, al que Rubén Darío le escribió uno de los poemas de *Cantos de vida y*

---

Montes de María en el caribe colombiano. Propone una definición del despojo entendido como “un proceso violento de reconfiguración socioespacial, y en particular socioambiental, que limita la capacidad que tienen los individuos y las comunidades de decidir sobre sus medios de sustento y sus formas de vida. El despojo implica una transformación profunda de las relaciones entre humanos y no humanos que resulta en restricciones al acceso a los recursos” (34).

*esperanza* ¿qué carajos hace acá? –volví a preguntarme-. ¿Acaso se trata de un elemento anacrónico de aquellos a los que nos tiene acostumbrada la (ya no para nada) nueva novela histórica latinoamericana? ¿Acaso Nuñez está aquí para hacer las veces de la célebre lata de cerveza fría destapada frente a un Simón Bolívar sediento y enfermo que viaja rumbo a Santa Marta en la novela de Fernando Cruz Kronfly *La ceniza del libertador*? ¿Acaso se trata de una figura puesta ahí con el simple propósito de interrumpir el modelo lineal del tiempo y amalgamar épocas diversas?

El primer efecto de esa sorpresiva y confusa sobreposición de temporalidades se proyectó sobre el referente espacial de la novela. La irrupción del pasado en el presente hizo que Cartagena, ese bloque de labrada piedra frente al Caribe, al decir rimbombante de Héctor Rojas Herazo, fuera verdaderamente una ciudad detenida donde todo cobrara un aire pretérito, donde se hicieran palmarios los versos de Luis Carlos López que en el poema “Mi burgo” dicen:

Los mismos rudimentos de hace tres siglos...Nada  
De una protesta. Todo completamente igual:  
callejas, caserones de ventruda fachada  
y un sopor, un eterno sopor dominical (149)<sup>6</sup>.

Pero algo más sobrevino al darme cuenta que El Cabrero y Lo Amador, que Bocagrande y el Pie de la Popa, que la ciudad amurallada de Cartagena, y más que nada, la isla de Manga de *Ver lo que veo*, no eran barrios que estuvieran situados en la Cartagena del presente sino espacios que escenificaban la primera parte del siglo pasado. No solamente de ahí en adelante, tratando de corregir el error, resitué las coordenadas temporales y espaciales del universo referencial de la novela, sino que me vi forzado, para hacer inteligible el relato y sacar provecho de mi equívoco, a pensar el pasaje del tiempo y su modelo lineal, la contemporaneidad y la particular relación entre pasado, presente y futuro con la que se entreteje la novela de una manera diferente a como lo venía haciendo.

Tuve que ingeniarme entonces alguna estrategia lectora al constatar que la que aparece en *Ver lo que veo* es la ciudad caribeña de mediados del siglo pasado, una ciudad y una temporalidad frecuente en las novelas y cuentos de Burgos<sup>7</sup>; una ciudad que promediando el siglo fue escenario de una modernización acelerada y desigual que consolidó la existencia de una Cartagena dividida en dos: la de la

---

<sup>6</sup> En un ensayo sobre el poeta Luis Carlos López, dice Rojas Herazo: “Tiene mucho de cripta, Cartagena. Con su trasfondo de aparecidos, de calles con nombres de virtudes, de balcones derruidos donde nadie se asoma. Es una ciudad con alma profunda, con un sesear de ánimas, con una audible respiración de tumba viva” (23).

<sup>7</sup> Cristo Figueroa ha señalado que el universo narrativo de Roberto Burgos Cantor “constituye un sólido universo textual alrededor de un foco recurrente de atención: el momento en la Cartagena de mediados del siglo XX se ve arrasada por un vertiginoso y desigual proceso de modernización, con la consecuente pérdida de rumbo y el debilitamiento de la identidad: el momento en el cual se está desmoronando o en que empieza a desdibujarse para sumirse en el caos” (211).



industria y el turismo, por un lado, y la de abundantes zonas de pobreza y exclusión por el otro (Báez y Calvo 74)<sup>8</sup>.

Si pude extraer alguna función crítica tras haber caído en el error fue la de cuestionarme acerca de la relación particular con la temporalidad que propone la narrativa de Burgos. La confusión que generó la lectura errada implosionó el principio organizador de las dimensiones temporales (pasado, presente y futuro) y dio como resultado una extraña, contradictoria y, por supuesto, confusa sensación de continuidad, de persistencia y de duración. El golpe recibido en la página 401 descolocó la dimensión temporal del relato y produjo una emoción, una afectividad determinada por el pasaje del tiempo<sup>9</sup>. Una emotividad de la duración, de la persistencia y de la continuidad que además, es puesta en discusión al interior mismo de la novela a través, justamente, del despojo como uno de los tópicos de los cuales se ocupa. En *Ver lo que veo* el despojo no lo es tanto de la tierra como de otras múltiples dimensiones, entre ellas, y tal vez la principal, como efecto en la vida de quienes son despojados, como “la pérdida, la suspensión o el corte de una relación significativa” (Arias y Caicedo 9) que determina, en el caso de la novela de Burgos, tanto el destino de los personajes como la forma adquirida por la escritura.

La continuidad no es otra cosa que una marca de la temporalidad, o mejor, del contacto entre diversas temporalidades, una huella de su sobreposición. De ahí (y esto no es una excusa ni mucho menos) que haya existido la condición de posibilidad de una lectura errada como la tontamente cometida por mí. Una temporalidad en la que presente, pasado y futuro no están determinados, y por lo tanto no se condicen a temporalidades concluidas sino que, por el contrario, responden a la sobreposición, a la continuidad, a la persistencia y a la duración como pautas temporales con las cuales ha sido escrito el despojo en la literatura colombiana contemporánea. Pero lo que dura no es solamente el despojo sino la sensibilidad que resiste a esa experiencia. Lo que dura es también la voz, las voces, que resisten la experiencia continua del despojo.

Similar a lo que hizo en *La ceiba de la memoria* a propósito de la esclavitud, en *Ver lo que veo* Roberto Burgos Cantor mira nuevamente lo que permanece y advierte que para relatar la ruptura de lo común es necesario relatar la persistencia, la duración del despojo.

---

<sup>8</sup> A propósito del desarrollo bifronte de Cartagena, véase de Alberto Samudio en su trabajo sobre el crecimiento urbano de la ciudad caribeña en el siglo XX.

<sup>9</sup> Esto es algo que David Lapoujade señala respecto a la relación entre tiempo y afecto, particularmente a partir de Henri Bergson. Dice Lapoujade que hay una emoción que consiste en el pasaje del tiempo, “en el hecho de sentir el tiempo derramarse en nosotros y ‘vibrar interiormente’. Es la propia duración la que, en nosotros, es emoción. Inversamente, es solo a través de las emociones que somos seres que duran o más bien que dejamos de considerarnos como *seres* para devenir duraciones” (7).

## Bibliografía

- Arias Vanegas, Julio y Caicedo, Alhena. “Aproximaciones al despojo desde Colombia. Despojo y antropología hoy”. *Revista Colombiana de antropología*, 52/ 2 (2016): 7-15.
- Báez, Javier y Calvo, Haroldo. *La economía de Cartagena en la segunda mitad del siglo XX: diversificación y resago*. Cartagena: Universidad Jorge Tadeo Lozano, 1999.
- Burgos Cantor, Roberto. *Ver lo que veo*. Bogotá: Seix Barral, 2017.
- Didi-Huberman, George. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- Figueroa, Cristo. “Pavana del ángel de Roberto Burgos Cantor: una posibilidad de detener el paraíso”. *Roberto Burgos Cantor: Memoria sin guardianes*. Ariel Castillo Mier y Adriana Urrea Restrepo (comps.). Bogotá: Ministerio de cultura, 2009. 211-221.
- García, Kevin. *Raíces de la memoria. Ficción y posmodernidad en la obra de Roberto Burgos Cantor*. Cali: Universidad del Valle, 2014.
- Lapoujade, David. *Potencias del tiempo. Versiones de Bergson*. Buenos Aires: Cactus, 2011.
- López, Luis Carlos. “Mi burgo”. *Poesía completa*. Bogotá: Arango editores- El áncora, 1988. 149.
- López-Labourdette, Adriana. “Una ‘memoria que se atiborra’. Trauma, rastros y narrativas mnemónicas posesclavistas en la obra de Marco Lora Read y de Roberto Burgos Cantor”. *Zama*, 9 (2017): 43-57.
- Meschonnic, Henri. *Para salir de lo posmoderno*. Buenos Aires: Cactus, 2017.
- Ojeda, Diana. “Los paisajes del despojo: propuestas para un análisis desde las reconfiguraciones socioespaciales”. *Revista Colombiana de antropología*, 52/2 (2016): 19-43.
- Ritvo, Juan Bautista. “Escritura áurea y discurso mítico”. *La edad de la lectura y otros ensayos*. Rosario: Nube negra, 2017. 41-66.
- Rojas Herazo, Héctor. “Boceto para una interpretación de Luis Carlos López”. *Señales y garabatos del habitante*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976. 21-31.
- Samudio Trallero, Alberto. “El crecimiento urbano de Cartagena en el siglo XX: Manga y Bocagrande”. *Cartagena de Indias en el siglo XX*. Haroldo Calvo y Adolfo Meisel (eds.). Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano -Banco de la República, 2000.

**CARIBE FRANCÓFONO**  
**EN DIALOGO.**  
**IMAGINARIOS Y DINÁMICAS**  
**CULTURALES**

## DE LOS ANDES A LAS ANTILLAS: CONVERGENCIAS ENTRE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS Y JACQUES ROUMAIN

Francisco Aiello  
Universidad Nacional de Mar del Plata - Celehis/ CONICET  
Argentina

La problemática social del agua –más exactamente: su falta– supone consecuencias fatídicas en las poblaciones agrícolas, que se ven privadas de ese elemento vital tanto por características ecológicas como por una distribución arbitraria que las excluye. De manera que la cuestión del agua se vincula con la denuncia en la narrativa latinoamericana, siendo una constante en la obra del mexicano Juan Rulfo, como queda de manifiesto desde los propios títulos de sus libros: *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*. El cuento que inaugura este último volumen dramatiza el reparto de la tierra, de la cual los campesinos reciben parte de “esta llanura rajada de grietas y de arroyos secos” (39), también descripta como “este duro pellejo de vaca que se llama el Llano” (41). También en los años 50, aunque con una estética más cercana a los regionalismos, el peruano Ciro Alegría abordó en *Los perros hambrientos*, una historia ubicada en el ámbito andino, durante la cual la sequía y la concentración del poder económico someten a los indios en una miseria tal que resemantiza el título de la novela. En esta comunicación nos detendremos en dos textos narrativos que se integran a esa serie marcada por la sed y la injusticia: el cuento “Agua” del peruano José María Arguedas de 1935 y la novela póstuma *Gouverneurs de la rosée* del haitiano Jacques Roumain de 1944.

Son numerosos los elementos que alientan el diálogo que proponemos entre ambos textos. En lo referido al argumento, ambas historias comienzan con el regreso de sus protagonistas: Pantacha llega al pueblo de San Juan, en los Andes, tras un tiempo transcurrido en la costa –es decir, en Lima–, de donde ha vuelto “molestoso” (86); por su lado, Manuel ha pasado 15 años en Cuba como trabajador agrícola y retorna a Fonds-Rouge. Uno y otro regresan decididos a promover en sus comunidades campesinas el cambio que revierta la postergación en la que viven sumidos sus grupos de pertenencia a raíz de la improductividad emparentada con la falta de agua. También estos personajes comparten el destino trágico propio de quienes se empeñan de modificar un *statu quo*. Los argumentos, así, con gran énfasis en las posibilidades de desarrollo sujetas a las condiciones materiales permiten reconocer en su diseño la filiación marxista que compartieron Arguedas y Roumain, sin perder de vista las adecuaciones vernáculas de esa ideología.

Sin embargo, consideramos productivo poner a dialogar estos textos teniendo en cuenta su trabajo en lo referido a la elaboración lingüística de culturas predominantemente orales que se organizan a partir de una lengua dominada. En efecto, ambos textos se proponen revalorizar la cultura campesina con gran

preocupación por dar lugar a esas lenguas otras en sus textos escritos en lenguas hegemónicas. Aun cuando sea posible establecer ciertas analogías entre el conflicto peruano entre quechua y español y aquel que se vive en Haití entre francés y *créole*, no hay que perder de vista algunas diferencias muy significativas. Mientras el quechua es una lengua precolombina reivindicada por sus hablantes como portadora de una cultura ancestral, el *créole* es una lengua sincrética que forjaron los esclavos durante su explotación agrícola, de modo que acarrea ese estigma vinculado con la esclavitud y con el aporte africano –o incluso durante el traslado en las embarcaciones negreras–, lo cual ha motivado su desprecio incluso entre sus propios hablantes. Por otro lado, este origen conlleva otra particularidad que distingue la situación del *créole* de la del quechua, en tanto la situación lingüística en Haití (y en las Antillas francófonas en general) se resiste a ser caracterizada como diglósica en favor en cambio de la consideración de un continuum lingüístico que comprende francés estándar, francés regional y *créole*, con sus respectivas variantes.

Es sabido que Arguedas, perteneciente a la cultura letrada, vivió su infancia en íntima cercanía con los indios, como él mismo recuerda en el “Tercer diario” del *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, lo que dio lugar a su perfecto dominio tanto del español como del quechua, lenguas con diferente estatuto, especialmente por el desprestigio que, desde una perspectiva etnocéntrica, supone para la segunda por su carencia de escritura. La obra literaria de Arguedas, publicada en castellano se caracteriza por su constante inclusión de la lengua y de la cosmovisión quechuas en general, con el propósito de dar a conocer el mundo indígena. En un breve ensayo de 1939, “Entre el kechwa y el castellano, la angustia del mestizo”, el autor caracteriza la región andina, en oposición a la costera, en estrecha relación con la lengua quechua, la cual sigue siendo mayoritaria y es, además para el mestizo, “aún su medio legítimo de expresión” (2009: 142). Sin embargo, reconoce el drama de una escritura en quechua que no puede trascender el ámbito serrano. Apela entonces a su propia experiencia, recordando que en sus primeros escritos en castellano, esta lengua no resultaba un instrumento válido para ocuparse de su pueblo. Inscribe su inquietud en un problema social caracterizado por la voluntad del hombre andino de expresarse en una lengua –el castellano– en la que no ha adquirido las competencias de la expresión escrita, dado que la propia –el quechua– “es idioma sin prestancia y sin valor universal” (143).

La desestabilización del texto en castellano que puede generar la inclusión de vocablos en quechua se ve atemperada por tranquilizadores paréntesis con un término presentado como su correspondencia: “llak’ta (pueblo)” (79), “atok’ (zorro)” (85), “lok’os (sombbrero)” (89), “dansak’ (bailarín)” (90). El término quechua escrito sin marcas tipográficas –que pudieran hacer ostensible un distanciamiento– instala de modo explícito la heterogeneidad lingüística, cuyos efectos de desconcierto entre lectores ajenos al ámbito cultural andino resultan controlados por esas presuntas equivalencias en español. Además de las palabras aisladas que se integran a la

sintaxis del español, también se emplean frases completas en quechua, en todos los casos entre signos de exclamación, puesto que en la distribución de funciones de cada lengua el quechua resulta privilegiado para la expresión de emociones (Morales, 2012: 48-49).

Si la traducción somete al quechua a la asimilación, las numerosas notas a pie de página tienden —en cambio— a desacreditar la posibilidad de una versión en la lengua meta. En efecto, el discurso se descentra al remitir al espacio paratextual de la nota con el propósito de enfatizar la incapacidad del español para dar cuenta de aquellos elementos lingüísticos cuyo significado no se agota en la capacidad referencial del signo, sino que además traban un vínculo indisoluble entre lengua y cultura. Así, esas intervenciones autorales asumen una modulación didáctica al incurrir en descripciones ya sean gramaticales —desde aspectos morfológicos como la formación del plural hasta la caracterización semántica de una interjección— o bien referidas aspectos culturales, mediante las cuales se favorece una posible comprensión para el lector hispanico, al tiempo que asimismo esta práctica metalingüística instala en el texto zonas de la cultura andina que resultan apenas sugeridas, sin que el texto las muestre de modo fehaciente.

En el mismo sentido, también se observan vocablos quechua sin traducción ni nota explicativa, aunque en esas zonas el contexto de aparición resulta orientativo respecto del significado, tal como ocurre con las expresiones “vacas *allk’as*, *pillkas*, *moras*” (80) y “donde los *k’erk’ales* y la caña de maíz son más dulces que en ningún otro sitio”. El lector que desconoce el quechua comprende que se trata de la enumeración de tipos de ganado y de la descripción de la flora de cierta área; sin embargo, no accede a todos los rasgos semánticos de *allk’as* o *k’erk’ales*. De manera que la aproximación al universo andino tiene lugar mediante la hiperonimia, ya sea explícita (vacas) o inferible por el contexto (“planta”, para el caso de *k’erk’ales*), lo cual supone un acceso restringido a esa otra cultura. Así, la inserción de palabras quechuas desprovistas de la versión castellana no obstruye la lectura; por otro lado, funcionan como indicadores de un referente que se resiste a ser presentado de modo pleno en español.

Lo cierto es que la cultura andina en sentido más amplio no se limita al repertorio de piezas léxicas quechuas desplegado a lo largo de “Agua”. Por el contrario, se reconoce en el habla de los personales un constante temblor en el andamiaje gramatical del español. Uno de los rasgos más salientes se advierte en la supresión de determinantes (“Ahora chacras no alcanzan para la gente”, 78), mediante lo cual se sugiere —según explica William Rowe— “la visión del mundo genérica, no individualizada” del indio (1979: 5). Otras características son la omisión de conjunciones subordinantes (“En otra parte, dicen, comuneros se han alzado...”, 91) y el hipérbaton que desplaza el verbo hacia el final de la frase (“Cañazo nomás falta.”, 81). Ahora bien, hay que destacar que el habla de los indios, lejos de pretender la imitación, es el resultado de una elaboración estética, como lo ha explicado el

propio Arguedas: “Yo resolví el problema creándoles un lenguaje castellano especial, que después ha sido empleado con horrible exageración en trabajos ajenos. ¡Pero los indios no hablan en ese castellano ni con los de lengua española, ni mucho menos entre ellos! Es una ficción. Los indios hablan en quechua.” (1992: 34).

No solamente se trabaja el español para sugerir la co-presencia de la cultura otra mediante la transgresión de su normativa, sino que además se explotan recursos propios de la lengua estándar, aunque con una concentración tal que en “Agua” adquieren un valor particular en lo referido a la alusión latente al mundo andino. Es significativa la reticencia a la subordinación en pos de estructuras simples en términos sintácticos, más proclives a la acumulación y la yuxtaposición, para lo cual el insistente empleo de punto y coma resulta operativo: “Don Braulio parecía de verdad loco; sus ojos miraban de otra manera, derechos a Pantacha; venenosos eran, entraban hasta el corazón y lo ensuciaban” (105). La frase, según se ve en este ejemplo, avanza a ritmo pausado y construye el sentido de forma paulatina, como por aproximaciones. También abundan las comparaciones a lo largo del cuento, cuyo segundo término incluye algún elemento de la naturaleza o, en su defecto, de la vida agrícola. De manera que los símiles apelan a lo concreto y a lo inmediato, lo cual es propio del modo de transmisión del conocimiento en las culturas predominantemente orales, según ha explicado Carlos Pacheco (1992). Por último, cabe señalar la selección léxica del castellano empleada al momento de describir la naturaleza, dado que esos pasajes predominan sustantivos, adjetivos y verbos usualmente empleados para entes animados: “El eucalipto del centro de la plaza parecía sudar y miraba humilde al cielo.” (103); “...las quebradas se achicharraban con el calor.” (99). Esta animización del paisaje parece indicar un vínculo singular del indio con la naturaleza signado por la cercanía emotiva o, como explica el narrador de *Los perros hambrientos*, “porque todas las cosas de la naturaleza pertenecen a su conocimiento y a su intimidad” (Alegría: 8).

Para pasar al contexto antillano, y a *Gouverneurs de la rosée* en particular, resulta atinado regresar sobre el ensayo de Maximilien Laroche (incluido en el volumen *Literatura, palabra, cultura*, coordinado por Ana Pizarro en 1995), pues ofrece un panorama de la literatura caribeña de expresión francesa, deteniéndose en las tres obras que –a su juicio– definen los primeros 60 años del siglo XX: *Cahier d'un retour au pays natal* de Aimé Césaire, *Gouverneurs de la rosée* (1944) y el manifiesto “Du réalisme merveilleux des Haïtiens” de Jacques Stephen Alexis de 1956. Para Laroche, si Césaire supone una renovación ideológica y Alexis una estética, la renovación que aporta Roumain es de tipo estilístico, dado el traslado de su acción de la ciudad al campo que exigió una elaboración lingüística novedosa, a partir de la consideración de las particularidades del habla rural empleada por sus personajes. Además de algunas palabras en *créole* –como ya habían utilizado escritores de generaciones anteriores, aunque con una finalidad satírica, que hacía hincapié en la falta de instrucción de los campesinos–, esta lengua sincrética es

trabajada en la escritura reestructurando la lengua francesa. Por ese motivo, se trata de un texto que marca un camino a escritores posteriores y hasta se lo puede considerar un antecedente importante de los más contemporáneos, como Chamoiseau (Laroche 1995: 529).

La copresencia lingüística se advierte ya desde el título, pues *Gouverneurs de la rosée* es un calco del *créole* correspondiente a “amos del riego”. De todos modos, el narrador en tercera persona marca una distinción entre su nivel de lengua –en el que no faltan los antillanismos– y el de los personajes agrícolas, cuyo empleo de la lengua resulta ostensiblemente marcado. Basta un ejemplo para advertir esta diferencia: si un personaje dice “Je me suis reveillé au mitan de la nuit”, el narrador prefiere: “Il se balançait d’avant en arrière, dans une danse Nago, seul au milieu des habitants troubles”. La atribución por parte del narrador de *mitan* para los campesinos mientras él mismo opta por *milieu* es indicativo de la ajenidad respecto del mundo narrado, al tiempo que da cuenta del amplio arco lingüístico organizado como un *continuum* cuyas fronteras no siempre pueden delimitarse. Además, la novela cuenta con numerosos vocablos en *créole* escritos con una distante cursiva que remiten a notas al pie tendientes a favorecer la lectura del lector no haitiano, generalmente vinculados a la vida rural (*coumbite*) o las prácticas de la religión vudú (*houngan*), así como a los vínculos personales: “negre a moue” se traduce como “mon homme”. Se emplean también numerosos términos propios del francés regional haitiano, según se ve en la expresión “Amarre la à un piquet”, cuyo verbo *amarrer* (correspondiente en francés metropolitano a *attacher*) aparece como un resabio del léxico vinculado a la vida naval aportado por los primeros colonos, quienes aportaron asimismo vocabulario agrícola, como el término *bourg*, que todavía en la actualidad se puede escuchar en el oeste de Francia. Cabe anotar la recurrencia de la palabra *morne* (*colline*), tan emblemática del francés regional. Otros rasgos que pueden mencionarse son el empleo reiterado del adverbio *icitte* en lugar de *ici* (variación que emparenta la variedad de francés antillana con el francés de América del Norte), el cambio de función gramatical (como en “merci pour le manger et le boire”, donde los infinitivos se desempeñan como sustantivos), la supresión de consonantes finales (*mon fi* en lugar de *mon fils*) y las refuerzos con *moi même* y con los adverbios *oui* y *non* en posición final de frase, como marca saliente de un francés atravesado por la presencia del *créole*.

De esta manera somera vemos que tanto “Agua” como *Gouverneurs de la rosée* parten de un núcleo temático común, la miseria del campesinado por la incapacidad productiva vinculada con la falta de agua, respecto de lo cual se vuelca una denuncia al tiempo que se emprende una empeñosa labor de reivindicación de las culturas populares guiada por la voluntad darlas a conocer ante el universo letrado. Y por ser portadoras de cosmovisiones resulta ineludible el interés por la lengua dominada a la cual no solamente se alude, sino que además se le abre paso en los textos en lenguas europeas, español y francés, que ya no quedan indemnes.



## Bibliografía

- Alegría, Ciro. *Los perros hambrientos*. Buenos Aires: Losada, 1968.
- Arguedas, José María. “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”, *Suplementos Anthropos* (número especial *José María Arguedas. Una recuperación indigenista del mundo peruano*; Rovira, José Carlos (ed.)), nro 31 (1992): 31-35.
- Arguedas, José María. *Qepa Wiñaq... Siempre. Literatura y antropología*. Prólogo de Sybila de Arguedas. Edición crítica de Dora Sales. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 2009.
- Arguedas, José María. *Relatos completos*. Edición de Jorge Laforgue. Buenos Aires: Losasa, 2011.
- De Llano, Aymará.. “Lo oculto que se hace presente. *Los ríos profundos* de José María Arguedas”. *Arguedas Centenario. Actas del Congreso José María Arguedas. Vida y obra (1911-2011)*. Flores Heradia, Gladis; Morales Mena, Javier y Martos Carrera, Marco (eds.). Lima: San Marcos, 2011.
- Hoffmann, Léon-François. “Complexité linguistique et rhétorique dans *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain”, *Présence africaine*, nro. 98 (1976): 145-161.
- Laroche, Maximilien. “O Caribe francófono”. *América Latina. Palavra, literatura e cultura*. Pizarro, Ana (org.). Volumen 3. Campinas, Brasil: UNICAMP, 519-538.
- Morales, Gracia. “La influencia de lo quechua en la narrativa de Arguedas: un acercamiento a sus relatos”, *América sin nombre*, nro 17 (2012): 47-58.
- Pacheco, Carlos. *La comarca oral*. Caracas: La Casa de Bello, 1992.
- Roumain, Jacques. *Gouverneurs de la rosée*. Montrel: Mémoire d’encrier, 2007.
- Rowe, William. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979.
- Rulfo, Juan. *El llano en llamas. Pedro Páramo. Castillo de Teayo*. Barcelona: Editorial RM, 2013.

**LA REVOLUCIÓN HAITIANA LEÍDA DESDE EL CONO SUR:  
TOUSSAINT LOUVERTURE EN *CANTO GENERAL* DE PABLO NERUDA**

**Marina Gorri  
Universidad Nacional de Mar del Plata  
Argentina**

El *Canto General* (1950) de Pablo Neruda recorre América a lo largo del territorio y el tiempo, trazando un camino para repensar la historia del continente. A pesar de la vastedad espacial y temporal, este poemario realiza un proceso de selección, puesto que solo algunos hechos o personajes forman parte de él. A partir de esta constatación, nos interesa aproximarnos al poema “Toussaint L’Ouverture”, que integra la sección titulada “Los libertadores”. Mediante el análisis textual contrastivo indagaremos la configuración del personaje histórico a fin de considerar el lugar que se asigna a la historia haitiana dentro del conjunto mayor del subcontinente latinoamericano, respecto de la cual se establece un vínculo de proximidad fraternal.

*Los libertadores*

Como se ha mencionado, el poemario de Neruda, de modo general, sigue una cronología, que abarca desde una cosmogonía inicial hasta el presente; es decir, su momento de publicación. También se observa una organización temática. El canto en el que se ubica nuestro poema, “Los libertadores”, está precedido por el de “Los conquistadores” y continuado por “La arena traicionada”, donde se reúne a los enemigos de la libertad americana. En estos apartados la temporalidad pasa a un segundo plano y prima la actividad política. La distancia entre los sujetos que protagonizan los diferentes cantos se precisa desde lo discursivo, pero además se evidencia en el papel, puesto que hay un límite material entre uno y otro. Es decir, hay una sección para los héroes y otra para los enemigos.

Quien toma la voz de la memoria, hace esta selección y reorganiza el archivo histórico de Latinoamérica es el hablante lírico; y él se definirá a sí mismo como “el cronista de todas las cosas”, autofiguración que precisa su papel de testigo y testimoniante en la historia del continente. Según Osvaldo Rodríguez, quien se dedica al contenido histórico del *Canto General*, existe una diferencia entre el historiador y el poeta: el primero busca veracidad al narrar los hechos, mientras que el segundo los recrea en la ficción poética. La verdad histórica es acotada, está limitada a lo comprobable, a lo verificable y aun así puede ser refutada. En cambio la ficción, como señala Juan José Saer, “es un tratamiento específico del mundo” (17), en otras palabras es un modo pensar, de ver y representar que al desentenderse de los límites de la verdad presenta un sinfín de posibilidades enunciativas.

El hablante lírico convoca una gran cantidad de figuras en el poemario a partir de un elemento en común, su lucha por la libertad y la defensa por los más

desfavorecidos. Sin embargo son muy diversos entre sí, por una brecha tanto temporal como geográfica que va desde Fray Bartolomé de Las Casas a Emilio Zapata. Algunos de los personajes a los que se les dedican versos son Túpac Amaru, Martí, Artigas y San Martín. Se los construye como los héroes de los hechos que protagonizan, a cada uno se le reconocen sus logros y su legado. Por otro lado, su imagen heroica se refuerza en el canto que le sucede puesto que allí se presenta la contra cara del relato, es decir, a aquellos que atentan contra la libertad. Estos últimos son denunciados y criticados ferozmente. Es por ello que anteriormente hemos indicado que el criterio de selección de estos apartados es político y no cronológico.

### *Toussaint Louverture*

Antes de presentar a Louverture y analizar el poema es necesario contextualizar la época en que esta figura vive y la importancia de la revolución que protagoniza. A fines del siglo XVIII, Saint-Domingue –colonia francesa en el actual territorio haitiano– se destacaba en la producción azucarera y colocaba a Francia como una de las potencias coloniales más ricas. La población de la isla estaba compuesta en su mayoría por los esclavos negros, un pequeño grupo de libertos y los productores azucareros, quienes representaban la menor porción de la población pero poseían los beneficios, las tierras y la riqueza. Los hechos sucedidos en la “perla de las Antillas” desde 1791, con la revolución de los esclavos, hasta 1804 con la declaración de la independencia, cambiaron la forma de concebir al Estado Moderno. Haití no solo luchó para obtener la soberanía territorial, sino que también buscó borrar el racismo reformulando los vínculos entre negros y blancos. Este pionero latinoamericano pagó un precio alto antes de consolidarse como la primera nación libre América Latina y le costó aún más luego de ello. El ensayista Eduardo Galeano amplía el mérito de Haití al punto de considerar a ese país como la primera nación libre del mundo occidental, debido a que en EE.UU. y Francia la libertad era parcial, teniendo en cuenta que en esos países accedían a ella los blancos; por otro lado, Gran Bretaña tuvo que declarar dos veces la abolición de la esclavitud, aunque en la Historia Universal muchas veces se cuenta lo contrario.

François Dominique Toussaint de Breda (1743-1803), conocido como Toussaint Louverture, nombre con el que se autodenominó, fue un liberto, líder político, intelectual, estratega militar y jefe revolucionario durante la última década del siglo XVIII. Su intensa actividad en la sociedad haitiana permite considerarlo como el precursor y fundador de ese Estado. Pese a que no llegó a ver los resultados de la obra que emprendió y otros continuaron su labor, su papel en la Revolución haitiana es indiscutible. La importancia de esta figura radica en por lo menos dos aspectos: el primero es que su proyecto dio inicio a una revolución que atentaba

contra la visión racial y social europea, algo impensado hasta ese momento; el segundo es que, a pesar de a su muerte, las bases que fundó se arraigaron en la isla a tal punto que el proyecto logró concretarse. La postura anticolonial y antiesclavista del programa de Louverture, señalada por Aguirre, Galeano y Valenzuela, es un motivo de peso para asignarle un lugar en las filas de los libertadores, sin embargo, en el *Canto General* no se va a resaltar eso.

Al sobrevolar y observar la arquitectura de este poema del *Canto General* podemos señalar tres pilares o momentos que lo componen. En primer lugar, Haití, le siguen los versos a Louverture y finalmente, se recupera el legado de esta figura. Se respetará dicha estructura en el análisis a fin de apreciar el entramado compositivo del poema, ya que se encadenan los hechos cronológicamente.

Haití, de su dulzura enmarañada,  
extrae pétalos patéticos,  
rectitud de jardines, edificios  
de la grandeza, arrulla  
el mar como un abuelo oscuro  
su antigua dignidad de piel y espacio.

La estrofa coloca a Haití como tema y sujeto de la oración. La personificación de este territorio es una estrategia que, por un lado oculta y unifica a los sujetos que la componen, y por otro, centra toda la atención en esa geografía. El verbo “extrae” nos ubica en tiempo y espacio debido al circunstancial que lo acompaña: “de su dulzura enmarañada”, es la época de la colonia y del cambio. Decimos que es del cambio porque el poema se titula Toussaint L’ouverture —quien como hemos indicado tomó parte destacada en el proceso revolucionario— y, a su vez, existe una referencia a esta geografía como país soberano y no como colonia. Haití no “extrae”, extraen los azucareros por medio de la mano de obra negra que llega desde África, puesto que la indígena está exterminada casi por completo en ese entonces. Asimismo, “extrae” tiene un objeto como complemento: “rectitud de jardines, edificios/ de la grandeza...” el cual refiere a la riqueza de la colonia francesa más próspera. La producción azucarera hizo de un espacio abandonado, despoblado, una colonia, que con el tiempo ubicó a su colonizador en un espacio de privilegio.

A partir de una referencia directa al sujeto se estructura la segunda estrofa, al igual que la primera:

Toussaint L’Ouverture anuda  
la vegetal soberanía,  
la majestad encadenada,  
la sorda voz de los tambores.

El verbo “anuda” implica la unión por medio de un enlace y exige un objeto que, en este caso, se subdivide en tres, y refiere indirectamente a las voluntades que Louverture concilia. Él supo aprovechar la disconformidad de los productores y la

insatisfacción de los negros; y además, consideró un programa económico que permitiera sostener la isla pese a los cambios sociales. Esta insatisfacción de los negros se evidencia en “la sorda voz de los tambores”. En este oxímoron se descubre, simultáneamente, la actitud / actividad de los negros y la indiferencia de los blancos. Con la continua oleada de esclavos importados desde África el descontento crecía. El negro sacado de su territorio, con una lengua propia que no era la francesa, obligado a trabajar en condiciones extenuantes cargaba con el deseo de no responder al colonizador. Tal y como indica Martínez, “Los cautivos realizaban reuniones clandestinas en las que bailaban al ritmo de los tambores y al son de cantos en creole efectuaban rituales vudús, socializando sus penas y armándose de esperanzas de un futuro mejor.” La rebeldía aumentaba en cada grupo que llegaba a la isla y los blancos, a pesar de enfrentarse cada vez a más a situaciones de insubordinación, no esperaban algo como lo que sucedió, una revolución masiva y organizada. Es que para el blanco el negro “salvaje” no era capaz de producir un pensamiento de esa complejidad y mucho menos reconocerse como sujeto, como agente.

Entre la primera estrofa y la segunda surge una serie que se organiza partir de los términos “enmarañada”, “anuda” y “encadenada”. Los tres hacen referencia a tipos de enlaces y vinculación. Si se los lee en el orden en el que son mencionados en el poema (enmarañada, anuda y encadenada) se observa una evolución. El caos inicial por medio de una reformulación se convierte en cadena, pero para que esto suceda se necesita un sujeto que tome los elementos y los ordene. En algún punto la obra de Louverture consistió en eso. La revolución se estaba gestando desde tiempo atrás, el nivel de disconformidad era alto y ya se habían registrado diversas revueltas, pero faltaba un acuerdo total, una organización sostenible, que fue el aporte decisivo de Louverture. Recordemos que él era un liberto y como tal pertenecía a un reducido sector semi-privilegiado que se posicionaba en lo más alto de la jerarquización negra. Además tenía formación: sabía leer, escribir, incluso tenía conocimientos sobre filosofía.

El poema continúa con una enumeración de verbos: “y ataca, cierra el paso, sube/ordena, expulsa, desafía”, donde se condensa la acción. Este hilo verbal apunta a las cualidades de liderazgo militar, no solo por el significado de los verbos, sino también por el tiempo en el que se enuncia, el presente, ya que indica simultaneidad en las acciones. A su vez, se refuerzan estas cualidades en la comparación “como un monarca natural”, mediante la cual el yo lírico precisa la valoración del sujeto y de su obra. El adjetivo “natural” señala el talento innato y el derecho a esa posición, debido a que no es impuesto o artificial.

Toda esta acción encadenada, que hemos mencionado, está truncada por el circunstancial encabezado por *hasta*, que marca un corte abrupto:

hasta que en la red tenebrosa  
cae y lo llevan por los mares  
arrastrado y atropellado

como el regreso a su raza,  
tirado a la muerte secreta  
de las sentinas y lo sótanos.

A partir de este límite la acción del sujeto inicial, Louverture, se suspende en el verbo “cae” debido al aspecto perfectivo del presente, y empieza la acción que se ejerce sobre él. La presencia de un otro se registra en el objeto directo “lo” que acompaña al verbo “llevan”, el cual refiere a un ellos conocido que, sin embargo, no tiene mención en el poema. Asimismo, desde la semántica las palabras “llevan”, “arrastrado” y “atropellado” implican el ejercicio de una fuerza sobre algo o alguien y le dan mayor sustento a esta idea de un “ellos” actuando sobre un otro.

Respecto de este punto podemos apoyarnos en la física, según la cual cada vez que aplica una fuerza a un cuerpo, surge otra en igual dirección pero con sentido contrario. En otras palabras, siempre que se ejerza una fuerza va a surgir resistencia; y esto no solo se sucede en las ciencias duras, aunque se deben hacer algunas salvedades a fin de utilizarlo en otro campo. Desde la física, si se produce movimiento es porque la fuerza aplicada es mayor que la de resistencia, pero, en el campo social, el vínculo entre los sujetos no es tan lineal. Al pensar en el caso del líder político y estratega militar haitiano podemos resaltar su capacidad para sostener la oposición a la Francia napoleónica, cuestión demostrada en varias ocasiones, y fue así “hasta” que Louverture “cae” “en la red tenebrosa”, queda preso y fallece meses después.

Un aspecto relevante para considerar en el poema es la sintaxis. La riqueza de este texto está en operar con pocas estructuras, en total son cuatro oraciones, y trabajar en varios niveles. La segunda estrofa, que recién hemos analizado, está compuesta por una sola oración, extensa y compleja, no obstante es solo un enunciado el que da cuenta del inicio de la actividad política del líder haitiano, el momento de mayor despliegue y su muerte. Otro aspecto, al cual también hemos referido, pero resulta necesario tener presente, es que no existe mención de otros sujetos en el poema, no se habla de quiénes siguieron a Louverture o se opusieron. Más adelante, como se demostrará a continuación, tampoco se brinda referencia directa de los individuos que siguen sosteniendo la bandera de la libertad en la isla. Son conocidos los nombres de sus sucesores, de hecho, estos personajes suelen opacar o restringir la obra louverturiana. Sin embargo, en esta ocasión el hablante lírico tomó a esta figura, la colocó en la serie más estimada del poemario y le dio todo el reconocimiento y protagonismo.

En la tercera estrofa encontramos dos oraciones. La primera: “Pero en la isla arden las peñas, / surgen los muros del baluarte”. La cual está encabezada por conjunción adversativa *pero* que indica una contrariedad respecto al enunciado o idea anterior. En este caso es la detención y muerte de Louverture. A pesar de la eliminación de uno de los líderes más relevantes el movimiento revolucionario se mantuvo en pie. Existía la idea, errónea, de que sin Louverture o con lo que le pasó

a Louverture se iba a enseñar el lugar del negro para Francia y en la isla. Sin embargo, como señalan los versos: “...en las isla arden las peñas, /hablan las ramas escondidas, /se transmiten las esperanzas,” esto sólo intensificó la actividad en la futura ex colonia; el proyecto revolucionario estaba en marcha y no había forma de limitarlo o hacerlo retroceder. Los negros se reconocían como hombres y estaban dispuestos a dar su vida por la causa de la libertad. En los últimos versos leemos:

La libertad es bosque tuyo,  
oscuro hermano, preserva  
tu memoria de sufrimientos  
y que los héroes pasados  
custodien tu mágica espuma.

De estas líneas finales interesa recuperar el vocativo “oscuro hermano”, que además de apelar al sujeto, resalta su raza y señala el vínculo fraternal que establece con el hablante lírico. Si bien anteriormente el yo lírico enaltece al prócer haitiano y toma distancia de él, en esta ocasión, marca una clara cercanía y admiración. Al dirigirse a Louverture la voz enunciativa emite un consejo que indirectamente llega a nosotros: “...preserva/ tu memoria de sufrimientos”. En este sintagma hay un tono elegiaco. En primer lugar, porque el verbo está delimitado por dos pausas, la de la coma y la del fin de verso que lo hacen resaltar. En segundo lugar, porque el encabalgamiento imprime cierto ritmo en el sintagma que refuerza el tono de la súplica. Por otro lado, entre sus múltiples acepciones, el verbo preservar implica resguardar, conservar y atesorar y el objeto que lo acompaña es la memoria. Elemento central que intenta recuperar y construir el hablante lírico durante todo el poemario.

En este trabajo, a tono con la perspectiva del poemario, nos hemos detenido en un momento de nuestra memoria/ historia latinoamericana. Nuestra atención se centró en el lugar que ocupa Toussaint Louverture en la historia haitiana, y a su vez, el papel de Haití en la historia americana a partir del poema “Toussaint L’ouverture”. Aunque un trabajo de esta extensión no puede expresar plenamente el peso de esta figura, recuperamos algunos elementos que permiten considerarlo como un pionero en la oleada revolucionaria de América Latina. En el *Canto General* Louverture se ubica en la fila de los héroes latinoamericanos, junto a otras figuras de renombre, y allí se destaca su capacidad política y militar. También hemos resaltado el papel de Haití como fundador de la soberanía americana. A modo de cierre quisiéramos recuperar el consejo final del hablante lírico: “... preserva / tu memoria...”. Resulta fundamental desde las ciencias sociales reconocer, recuperar y preservar la propia historia a fin de sostener y reafirmar la propia identidad.

## Bibliografía

- Aguirre, Carlos (2005). "Silencios y ecos: La historia y el legado de la abolición de la esclavitud en Haití y Perú". *A contracorriente*, (3) en: <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/126> consultado el 20 de marzo de 2018.
- Bauer, Carlos Francisco (2011). *La Huella de Haití en la Historia Universal Trabajo* presentado en VIII Jornadas de Investigación en Filosofía, 27 al 29 de abril de 2011, La Plata, Argentina. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1343/ev.1343.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1343/ev.1343.pdf)
- Galeano, Eduardo (04/04/2004). "La maldición blanca", *Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-33656-2004-04-04.html>. Consultado el 12 de febrero de 2018.
- Hernández, Pedro Alexander Cubas (2007). "La Revolución Haitiana. Una respuesta cultural a Francia y Occidente." *Pasos*, (132), 1-9. Disponible en: el 20 de enero de 2018 [http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Costa\\_Rica/dei/20120706023454/revolucion.pdf](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Costa_Rica/dei/20120706023454/revolucion.pdf) URL
- Martínez Peria, Juan Francisco (2010). "Haití, el antiguo régimen". *Primera época* (8), enero/abril Disponible en: <http://www.centrocultural.coop/revista/8/haiti-el-antiguo-regimen> consultado el 10 de febrero de 2018.
- Neruda, Pablo (1983). *El canto general*. Capital Federal, Buenos Aires: Ediciones Orbis.
- Rodríguez Pérez, Osvaldo (1991). "Poesía e historia: a propósito del *Canto General* de Pablo Neruda" *El Guiniguada*, (2), 257-268.
- Saer, Juan José (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 47-54
- Valenzuela, Claudia (1987). "Haití: la primera nación independiente de América Latina", *Todo es historia*, (245), noviembre.



## LA CUESTIÓN DE LA IDENTIDAD EN EL POEMA *CAHIER D'UN RETOUR AU PAYS NATAL* DE AIMÉ CÉSAIRE

Sebastián Andrés Samra  
Universidad de Buenos Aires  
Argentina

### *Resumen*

El trabajo aquí presentado procura enfatizar la cuestión de la Identidad en el poema *Cahier d'un retour au pays natal* (1996) del escritor martiniqués Aimé Césaire, por medio de un análisis de carácter historiográfico. Para alcanzar el objetivo que nos hemos propuesto, nuestro soporte teórico primario se configura a partir de las teorías de Zygmunt Bauman y Frantz Fanon en sus obras tituladas *Identidad* (2005) y *Piel negra, máscaras blancas* (2008); respectivamente, y *Literatura y subdesarrollo* (2000) de António Cândido. Por otra parte, para reforzar nuestro objetivo propuesto en este trabajo, fueron utilizadas, también, las obras *El local de la cultura* (1998) y *Nación y narración* (2000) de Khomi Bhabha, *El discurso sobre el colonialismo* (1978) del propio Aimé Césaire, e *Historia y psicoanálisis* (1995) de Michel De Certeau.

PALABRAS-CLAVES: Identidad, Poesía, Aimé Césaire.

### *Introducción*

El objetivo de este trabajo fue el estudio de *Cahier d'un retour au pays natal* (1996) del escritor martiniqueño Aimé Césaire, con la intención de evidenciar de qué forma se configura la representación de la negritud, a través del análisis descriptivo analítico de la obra en cuestión. Considerando los sucesos históricos contemporáneos a la publicación de la obra elegida para este trabajo que tienen lugar en el marco de la Segunda Guerra Mundial, debemos ponderar el rol de la burguesía, incipiente clase social que acarrea un mayor protagonismo de la vida en la ciudad en contraposición a la vida rural, teniendo como consecuencia el predominio del sistema capitalista por sobre las estructuras relacionadas al orden colonial, en el caso de África, América y Asia.

Para António Cândido (2000), quien destaca que el escritor brasileño Vieira de Mello fue uno de los pocos que abordaron el problema de la relación entre subdesarrollo y cultura. Desde una perspectiva latinoamericanista, el intelectual brasileño destaca que hasta mediados de 1930 predominaba:

la noción de “país nuevo”, es decir, que todavía no había podido realizarse, pero que se atribuía a sí mismo grandes posibilidades de progreso futuro. Sin haber habido cambio esencial en la distancia que nos alejaba y aleja de los países ricos,

lo que predomina ahora es la noción de “país subdesarrollado”. Desde la primera perspectiva, se ponía de relieve la pujanza y, por lo tanto, la grandeza aún no realizada. Desde la segunda, se subraya la pobreza actual, la atrofia; lo que falta y no lo que abunda. (CÂNDIDO, 2000:335)

Concordamos con lo propuesto por Cândido. No obstante, desde nuestra perspectiva, y, considerando el contexto de producción y recepción de la obra *Cahier d'un retour au pays natal* (1996) que analizaremos en este trabajo, y, como señalará posteriormente Cândido (2000) acerca de la problemática de la creación literaria de color local en casos como el del sistema literario martiniqués dentro del sistema literario de lengua francófona. Siendo así, obsérvese que Cândido (2000) pondera lo siguiente:

Esto hace que los países latinoamericanos estén más próximos a las condiciones virtuales de las antiguas metrópolis, que los países subdesarrollados de África o Asia, que hablan idiomas diversos de los de las suyas, y donde ocurre el grave problema del idioma en que debe manifestarse la creación literaria. Los escritores africanos de lengua francesa, como un Leopold Sedar Senghor, o de lengua inglesa, como un Chinua Achebe, se alejan doblemente de sus públicos virtuales y se asocian, sea con los públicos metropolitanos, sea con un público local terriblemente reducido. (CÂNDIDO, 2000:338)

Vale mencionar que Aimé Césaire, Leopold Sedar Senghor, León Damas y otros intelectuales configuraron en la década de 1930 en la capital de Francia, un movimiento que tenía como estandarte la cultura negra y el concepto de negritud, fueron estos intelectuales quienes abordaron la cuestión de la negritud en relación con Occidente. En esa perspectiva, Zigmunt Bauman en *Identidad* (2005) afirma que “La idea de “identidad” nació de la crisis, de pertenencia, del esfuerzo que desencadenó para salvar el abismo existente entre el “debería” y el “es”, para elevar la realidad a los modelos establecidos que la idea establecía, para rehacer la realidad a imagen y semejanza de la idea. (BAUMAN, 2005:49). A partir de la anterior afirmación Bauman observemos el siguiente fragmento del trabajo de Cândido (2000), quien afirma que:

el novelista del país subdesarrollado recibió ingredientes que le vienen por préstamo cultural de los países productores de formas literarias originales. Sin embargo las ajustó en profundidad a su designio, para representar problemas de su país, y compuso una fórmula peculiar. No hay imitación ni reproducción mecánica. Hay participación de los recursos que vienen a ser bien común a través de la situación de dependencia, contribuyendo así a hacer de ésta una interdependencia. (CÂNDIDO, 2000:348)

A partir de aquí nos detendremos en el análisis de la obra *Cahier d'un retour au pays natal* (1996) de Aimé Césaire para verificar la representación del negro, en un gesto de reflexión e interpelación, acerca de la cultura negra, y la cuestión de los problemas histórico racial.

## *La representación del negro*

Para comenzar con el análisis de *Cahier d'un retour au pays natal* (1996), debemos destacar que uno de los rasgos más importantes observados en nuestro análisis es la capacidad que posee Aimé Césaire para alternar los puntos de vista entre los personajes negros y los blancos. De esa forma, estamos de acuerdo con la perspectiva de Homi Bhabha (2000), quien acerca de esto afirma que “La segregación de los puntos de vista de los negros y los blancos [...] no hace más que reproducir una brecha cultural más amplia, que conduce a un resultado del que el lector ya está suficientemente advertido” (BHABHA, 2000:322).

El poema *Cahier d'un retour au pays natal* (1996) de Césaire sitúa su enunciación contextualizada a fines de la década de 1930, a principios de la Segunda Guerra Mundial –este evento aconteció en 1939, fecha que coincide con la publicación de la obra aquí analizada–; espacialmente, la trama se desarrolla en la ciudad natal de Aimé Césaire. El poema comienza de la siguiente manera:

Una civilización que se muestra incapaz de resolver los problemas que su funcionamiento suscita, es una civilización decadente.

Una civilización que decide cerrar los ojos a sus problemas cruciales, es una civilización enferma.

Una civilización que escamotea sus principios, es una civilización moribunda.” (CÉSAIRE, 1979:5)

A partir de la siguiente afirmación retendremos los adjetivos utilizados por Césaire para describir la actitud pasiva de la sociedad de Martinica ante la situación de servilismo colonial que todavía se vivía allí aun en el siglo XX. Empero debemos poner de relieve que en el fragmento citado advertimos que el mundo tradicional, tal como se lo conoce, con sus valores fue desplazado frente a la violenta presión y consecuentemente, la dominación por parte de las instituciones coloniales.

Observamos también las premisas que serán el gran problema que condensa el texto: la degradación moral por medio de la corrupción, como juicio valorativo que estructura el estereotipo de los afrodescendientes martiniqueses desde la perspectiva eurocéntrica. No obstante, pondérese la descripción que Césaire (1979) hace a continuación:

¿A dónde quiero llegar? A lo siguiente: que nadie coloniza inocentemente, que nadie coloniza tampoco impunemente; que una nación que justifica la colonización – y por tanto la fuerza – es ya una civilización enferma [...]” (CÉSAIRE, 1979:10)

Vemos aquí por medio de lo descrito por Aimé Césaire la desigualdad social histórico racial entre blancos (europeos) y negros (afrodescendientes) por causa del racismo que tiene como consecuencia la relación de subordinación de carácter

colonial entre Uno (los negros en la diáspora) y el Otro (los europeos), pues, “nadie coloniza inocentemente, que nadie coloniza tampoco impunemente”.

Siguiendo ese raciocinio Frantz Fanon (1973) observa que “todas las formas de explotación son idénticas, porque se aplican, todas por igual, al mismo “objeto”: el hombre” (FANON, 1973:72). Siendo de esa manera, “Se comprende, quizá, de dónde vienen esos esfuerzos que hacen tantos negros contemporáneos: cueste lo que cueste, hay que probar al mundo blanco la existencia de una civilización negra” (FANON, 1973:28), pues, intenta anteponer a ese diagnóstico de barbarie (europea) la operación civilizatoria por parte de los negros, en un acto auto-reflexivo.

En esa misma línea, Homi Bhabha (2002) pone de relieve “La diferencia del objeto de discriminación es a la vez visible y natural: el color como el *signo* cultural político de inferioridad o degeneración, la piel como su identidad natural” (BHABHA, 2002:105). Dando continuidad a la cuestión de la representación de la negritud, observemos lo ponderado por Frantz Fanon (1973) que, acerca de la obra del poeta martiniqués afirma que “hasta 1940, ningún antillano era capaz de pensar en negro. Sólo cuando apareció Aimé Césaire se vio nacer una reivindicación, una ascunción de la negritud” (FANON, 1973:127).

Por otra parte, según el poeta modernista brasileño Mário de Andrade en el prefacio de la traducción en lengua portuguesa de la obra del poeta martiniqués titulada *El discurso del colonialismo* (1978), acerca de la relevancia del discurso estético-político del poeta francófono, afirma que el texto condensa la denuncia que lo que ocurría en la isla de Martinica también sucedía en otras partes del mundo, que, a su vez, continuaban bajo un régimen de carácter colonial. Pongámonos:

[...] Césaire faz desfilar diante dos olhos dos leitores o vasto fresco de horrores da dominação francesa em África, em Madagascar, na Indochina e nas Antilhas. Tudo isso permite apreender melhor a *essência* do colonialismo que, segundo a sua demonstração, se reveste de dois aspectos: o de um «regime de exploração desenfreada de imensa massas humanas que tem a sua origem na violência e só se sustém pela violência» [...] (CÉSAIRE, 1978:7).

Para finalizar éste apartado de nuestro trabajo, y antes de comenzar con el análisis de *Cahier d'un retour au pays natal* (1996) de Aimé Césaire, nos detendremos en la siguiente afirmación de Homi Bhabha (2010), pues, condensa en sí misma la esencia del poema del poeta martiniqués. La afirmación de Homi Bhabha (2010) nos permite reflexionar acerca del poema de Aimé Césaire, pues, Bhabha señala que:

La metáfora recurrente del paisaje como paisaje interior de la identidad nacional pone de relieve la cualidad de la luz, la cuestión de la visibilidad nacional, el poder del ojo de naturalizar la retórica de la afiliación nacional y sus formas de expresión colectiva. (BHABHA, 2010:389)

## *Dos textos, un mismo proyecto ideológico*

*Cahier d'un retour au pays natal* (1996), el poema del martiniqueño Aimé Césaire comienza con la siguiente citación, que dice que “Al morir el alba, de frágiles ensenadas retoñando, las Antillas hambrientas, las Antillas perladas de viruelas, las Antillas dinamitadas de alcohol, varadas en el fango de esta bahía, siniestramente fracasadas en el polvo de esta ciudad” (CÉSAIRE, 1996:35). Obsérvese aquí que Césaire al amanecer, del mismo modo que en nuestra citación retirada de *El discurso sobre el colonialismo* (1978) apuntaba a la sociedad de la isla de Martinica que no se rebelaba frente a su estado servil y colonial, siendo así, el poeta la describe en su discurso como una civilización “decadente”, “enferma” y “moribunda”; mientras que en *Cahier d'un retour au pays natal* (1996) describe a las Antillas como “hambrientas”, “perladas de viruela”, y “dinamitadas de alcohol”. El poema continúa de la siguiente manera:

[...] sobre este más frágil espesor de tierra que sobrepasa de manera humillante su porvenir grandioso – estallarán los volcanes, el agua desnuda arrastrará las manchas maduras del sol y no quedará más que un tibio hervor picoteado por los pájaros marinos - la playa de los sueños y el despertar insensato. (CÉSAIRE, 1996:35)

Observamos que en el poema Césaire se vale hace uso de los cuatro elementos que constituyen la naturaleza, que son la tierra, el agua, el fuego y el aire, para hablar por medio de la descripción acerca de la isla de Martinica, como también de la sociedad martiniquesa y de los negros.

Continuando con la línea de raciocinio de que Aimé Césaire en su poema habla del sufrimiento padecido por la sociedad de la isla de Martinica desde su colonización hasta el momento en el que fueron escritos los textos *Cahier d'un retour au pays natal* (1996) y *El discurso sobre el colonialismo* (1978); el sufrimiento de los negros que fueron esclavizados y, en contra de su voluntad, fueron utilizados en el proyecto de colonización de las Américas, y los accidentes naturales que sufrió la isla de Martinica, como por ejemplo, la erupción de un volcán en el año 1902. Esta cuestión de expresión colectiva a la que apunta Homi Bhabha se materializa en concreto en el poema de Césaire, en forma de crítica, en el siguiente fragmento:

Y en esta ciudad inerte, esta muchedumbre que grita asombrada pasa junto a su grito como pasa la ciudad junto a su movimiento, a su sentido, sin inquietud, al lado de su grito verdadero, el único que se hubiera deseado oír porque sólo a él se le siente suyo; se le siente habitar en ella, en algún refugio profundo de sombra y de orgullo, en esta ciudad inerte, esta muchedumbre junto a su grito de hambre, de rebeldía, de odio, esta muchedumbre tan extrañamente habladora y muda. (CÉSAIRE, 1996, 35-36)

Sabemos que cuando fueron escritos los textos *Cahier d'un retour au pays natal* (1996) y *El discurso sobre el colonialismo* (1978) de Césaire, la isla de

Martinica seguía siendo una colonia francesa en el Caribe y es por eso que nace de las entrañas del sentimiento de revuelta la obra de Aimé Césaire. Siendo de esa forma, según Michel De Certeau “el trabajo de la historia literaria es hacer que el texto confiese su referencialidad (DE CERTEAU, 1995:117)”. Obsérvese que Césaire en su poema *Cahier d’un retour au pays natal* (1996) legitima el valor de la verdad resultante de su reflexión crítica. Este gesto se observa cuando Césaire (1996) señala las revueltas de los esclavos negros en el sur de los Estados Unidos, cuando en el poema dice que “Virginia. Tennessee, Georgia. Alabama. Putrefacciones monstruosas de inoperantes revueltas, marasmos de sangre pútrida trompetas absurdamente taponadas Tierras rojas, tierras sanguíneas, tierras consanguíneas” (CÉSAIRE, 1996:44).

Por último, Zigmunt Bauman en su obra titulada *Identidad* (2005) afirma que “[...] La idea de “identidad” nació de la crisis de pertenecimiento y del esfuerzo que desencadenó en el sentido de transponer la grieta entre lo que “debe” y lo que “es”” (BAUMAN, 2005: 26). Por otra parte, Frantz Fanon en su obra *Piel negra, máscaras blancas* (2008) “[...] aquí está el origen y el esfuerzo de los negros en probar al mundo blanco, cueste lo que cueste, la existencia de una civilización negra” (FANON, 2008:46). En el poema *Cahier d’un retour au pays natal* (1996) se observa la relevancia de lo ponderado por Fanon, por medio del sujeto lírico que afirma lo siguiente:

Para mis danzas/Mis danzas de negro malo  
La danza rompe-argollas/La danza salta-prisión  
La danza es-bello-y-bueno-y-legítimo-ser-negro-  
Para mí (CÉSAIRE, 1996:62)

Vemos aquí que la danza como ritual que, además de conectar al ser humano con el cosmos, con la tierra y con la Naturaleza, lo conectaba, también con sus antepasados. La danza, como observamos en este fragmento del poema, la danza ritual lo libera de los suplicios y humillaciones cuando observamos que la danza “rompe-argollas”, como también “salta-prisión”. La danza ritual como legitimación de la identidad por parte del sujeto lírico se observa cuando nos encontramos frente a la frase “La danza es-bello-y-bueno-y-legítimo-ser-negro-Para mí”. Ese “para mí” nos indica la experiencia intransferible de la negritud. Sin embargo, el sujeto lírico nos permite, con su gesto, una forma de conocer y de saber que se funda en esa experiencia. De esa manera, podemos concluir que el poema *Cahier d’un retour au pays natal* y el texto *El discurso sobre el colonialismo* de Aimé Césaire son complementarios por medio de referencias históricas y metáforas con las cuales hace una descripción crítica-analítica de la actualidad (contemporánea a la producción y publicación de los textos aquí abordados) de la isla de Martinica en las arenas socio-políticas desde el comienzo del negocio del tráfico negrero que sirvió para colonizar, de facto, África y las Américas, hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Para eso, Aimé Césaire corporizó y personificó todo el dolor del ser humano en el dolor de la isla de Martinica, el dolor de los afrodescendientes, que dio origen al contenido de su obra.

*Síntesis del análisis de Cahier d'un retour au pays natal en la obra de Aimé Césaire*

En este último apartado de nuestro trabajo, nos referiremos a un tópico que se despliega a lo largo y a lo ancho del poema de Aimé Césaire. La negritud como cultura, la negritud como identidad. *Cahier d'un retour au pays natal* (1996) empieza con el siguiente fragmento. Obsérvese:

Al morir el alba, de frágiles ensenadas retoñando, las Antillas hambrientas, las Antillas perladas de viruelas, las Antillas dinamitadas de alcohol, varadas en el fango de esta bahía, siniestramente fracasadas en el polvo de esta ciudad. (CÉSAIRE, 1996:35)

Observemos en el fragmento del poema de Aimé Césaire arriba citado que la descripción de la problemática estructural de la sociedad en la isla de Martinica, es nombrada en el texto como “las Antillas”, por medio de adjetivos como hambrientas y “perladas de viruela”, siendo que esta observación por parte del sujeto lírico ocurre “al morir el alba”. Por otra parte, el sujeto lírico observa que las Antillas en ese devenir histórico se encuentran “dinamitadas de alcohol”, el término “dinamitadas” siendo tomado como sinónimo de “explotadas”, observamos que se encuentran en estado de embriaguez, y, lo que debería suceder es la toma de conciencia por parte de esa sociedad para acabar con el *status quo* colonial, y dejar de ser servil y explotada por los blancos (europeos). También se observa un enlace entre las “ensenadas” en contraposición de la “bahía”. No obstante, las Antillas en su estado de embriaguez se encuentran “varadas en el fango” –entiéndase aquí como estancadas, sin movimiento. Se puede observar, además, un campo semántico entre los términos “ensenada”, “bahía”, “fango”, “polvo”; como también una acumulación por medio de los significantes. Por último, el sujeto lírico, al regresar a su país natal, tiene un sentimiento que nos recuerda al *Unheimlich* de Freud. Otro sentimiento que se provoca en el sujeto lírico es la desesperación por lo que observa de la sociedad alienada que lo rodea, pues, es así como decide tomar la palabra y darle voz a la sociedad de la isla de Martinica, de la siguiente manera: “Mi boca será la boca de tus desgracias que no tienen boca; mi voz la libertad de estas otras voces que se desploman en el calabozo de la desesperación” (CÉSAIRE, 1996:43). Observamos los sentimientos de valor negativo como “desgracias”, “desesperación”, que se pueden sumar a la red semántica del “fracaso”. De la misma manera, verificamos juegos de oposición entre “libertad” y “calabozo”. Empero, siguiendo por el lado de la carga semántica del significante “calabozo” observamos algunas páginas más adelante en el poema el siguiente trecho que describe el tráfico negrero de la época de la conquista, el saqueo y los genocidios:

De la cala oigo subir las maldiciones encadenadas, el estertor de los moribundos, el ruido de uno que arrojan al mar... los gemidos de una mujer parturienta... el

rasgar de las uñas que buscan los cuellos... las risas y burlas del látigo, el revolverse de los gusanos en la lasitud... (CÉSAIRE,1996:49)

Observamos aquí la descripción de lo que sucedía en los barcos que transportaban privados de su libertad a los africanos hacia tierras americanas. El sujeto lírico contrapone el nacimiento con la muerte de forma transparente en todo momento, desde “los gemidos de una mujer parturienta” hasta “el ruido de uno que arrojan al mar”. Destacamos también, la plasticidad de las imágenes fornecidas por el sujeto lírico, pues, él confiesa que “De la cala oigo subir las maldiciones encadenadas” y continua describiendo la agonía, “el estertor de los moribundos”, “los gemidos”, “el ruido de uno”... todos se encuentran neutralizados –los que son traficados, el sujeto lírico, y posiblemente el lector– abajo, adentro, siendo que él oye desde un otro lugar. Por último, podemos observar el tema de la punición y la humillación, cuando el sujeto lírico dice “las risas y burlas del látigo”. En *Cahier d'un retour au pays natal* (1996), algunas páginas más adelante, se observa el siguiente fragmento en el que el sujeto lírico, a modo de denuncia y confesión, afirma:

Yo acepto, acepto/al negro fustigado que dice: "Perdón mi amo"  
los veinte y nueve trallazos legales/y el calabozo de cuatro pies de alto  
y el collar de hierro/El jarrete cortado a mi audacia cimarrona  
y la flor de lis que fluye del hierro enrojecido sobre la grasa de mi espalda  
[...]  
el suicidio/la promiscuidad  
el borceguí/el cepo  
el caballete/el cipo  
el frontal (CÉSAIRE, 1996:57-58)

Observamos aquí, en principio, la contraposición entre la postura del sujeto lírico y la postura colonial del “negro fustigado”, pues, como se verifica en el poema, el sujeto lírico libra de culpa la actitud servil del negro “que dice: “Perdón mi amo” siendo azotado-torturado. Línea siguiente, se puede ver dicha afirmación cuando describe los castigo que los negros recibían cuando cuantifica la cantidad de azotes que recibían “de manera legal” y, posteriormente, eran encofinados en los calabozos “de cuatro pies de alto”. Por otra parte, el sujeto lírico describe la experiencia de dolor que, genealógicamente, padecían los negros. Esto se observa cuando el sujeto lírico nos indica que los negros esclavos eran tratados como animales, pues, pesaba de su cuello “el collar de hierro”. La relación de alteridad entre el sujeto lírico y los otros negros se observa nítidamente cuando confiesa que su “jarrete cortado a mi audacia cimarrona”. En efecto, es ahí cuando el hecho de que el sujeto lírico acepte “al negro fustigado que dice: “Perdón mi amo””. Cuando el sujeto lírico denuncia a “la flor de lis que fluye del hierro enrojecido sobre la grasa de mi espalda”, se puede afirmar que, a lo largo y lo ancho de todo el poema, como ya hemos manifestado le da voz a todos los negros, y, en efecto, la frase “Mi boca será la boca de tus desgracias que no tienen boca; mi voz la libertad de estas otras voces que se desploman en el calabozo de la desesperación” (CÉSAIRE, 1996:43) adquiere una dimensión universal, pues, se materializa la identidad en la memoria colectiva de los negros, por causa de tener



una Historia en común. En ese mismo fragmento citado que venimos analizando, podemos observar que el sujeto lírico menciona una de las “opciones” que tenían los esclavos negros para escamotearse al suplicio y a las humillaciones que padecían en manos de los colonos blancos, cuando en el poema pone en relieve “el suicidio”. Las humillaciones a través de las puniciones de carácter físico, además de la violencia, eran las violaciones y abusos, cuando en el poema aparece mencionada “la promiscuidad”. Por último, en el análisis de este fragmento, observamos que, en el poema, el sujeto lírico nombra de forma acumulativa diversos tipos de tormentos como son el caso de “el borceguí”, “el cepo”, “el caballete”, “el cipo”, “el frontal”, en este orden, respectivamente.

Para llegar hasta aquí teníamos, habíamos mencionado la oposición entre los significantes “libertad” y “calabozo”. Empero, antes de finalizar nuestro trabajo, debemos resaltar que *Cahier d'un retour au pays natal* es un poema producido en el contexto en que se daba un debate de carácter político y estético, pues, desde el principio hasta el final del poema de Aimé Césaire se ven expresadas las prácticas ideológicas y discursivas que imperan en el mundo colonial del Caribe de mediados del siglo XX. En ese sentido, el poema de Césaire puede ser considerado como una doble operación en la que el texto es el producto y soporte de una reflexión que ayuda a ubicar el contexto de emergencia de un archivo crítico del colonialismo, pues, el poema se organiza como archivo que codifica las formas de la experiencia de la negritud frente a la dominación colonial, y las respuestas críticas como resultado de la reflexión crítica. El poema de *Cahier d'un retour au pays natal* (1996) Aimé Césaire termina de la siguiente manera:

Está de pie la negrada  
la negrada sentada,  
inesperadamente de pie  
de pie en la cala  
de pie en los camarotes  
de pie en el puente,  
de pie en el viento  
de pie bajo el sol  
de pie en la sangre

de pie

y

libre (CÉSAIRE, 1996:62)

### *Conclusiones*

En líneas generales, podemos afirmar por medio de la observación de la descripción de la representación del negro en la obra literaria abordada en este trabajo, en tensión de carácter histórico racial y epidérmico racial. En otras palabras, la tensión entre la civilización blanca y la civilización negra.

En esa misma línea, nos queremos significar que si aceptamos una noción de archivo en los textos abordados, es porque tanto en la poesía, como en el fragmento, como también el en ensayo, se pueden verificar vestigios comunes presentes y, al mismo tiempo heterogéneos, que pasan por el orden estético, los esquemas filosóficos, y la representación histórico-cultural desplegada a modo de constelación, en la poesía.

Siendo así, podemos confirmar que lo que ofrecen en materia de metodológica, observable tanto en la obra de Aimé Césaire como en la obra de Frantz Fanon, es hacer de la fuente y del archivo un espacio de construcción de autoridad a partir de la postulación de desplazamientos.

De esa forma, enfatizamos que la cuestión de la Lengua no era sólo un rasgo cultural distintivo entre africanos en materia de etnias dentro del sistema colonial francófono, como también diferenciación entre africanos y europeos, sino que era motivo de identidad lingüística, cultural y racial.

Por último, estamos de acuerdo en lo propuesto por Franco Moretti (2000), pues, su categorización que comprende los conceptos de “forma extranjera”, “material local” y “forma local”; o, “argumento extranjero”, “personajes locales” y “voz narrativa local”, tiene correspondencia con *Cahier d’un retour au pays natal* (1996) de Aimé Césaire, más precisamente en lo que constituye la “voz narrativa local”, lo que a nuestro parecer, ubica a la obra de Césaire en el “sistema literario Mundial”.

Por último, concluimos en que por medio de las observaciones hechas en este trabajo es a respecto de la importancia de la referencialidad histórica subyacente en el poema *Cahier d’un retour au pays natal* (1996) de Aimé Césaire por nosotros analizado.

## **Bibliografía**

- Bhabha, Homi K. (1994). *El local de la cultura*. Traducción de César Aira. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2002.
- Bhabha, Homi K. (1972). *Nación y narración*. 1º Edición. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.
- Bauman, Zygmunt (2005). *Identidad*. Entrevista de Benedetto Vecchi. Traducción de Daniel Saraola. Madrid: Editorial Losada.
- Cândido, António (1972). “Literatura y subdesarrollo.” *América Latina en su literatura*. pp. 335-353. 17º Edición. México: Siglo Veintiuno Editores, 2000.
- Césaire, Aimé (1955). *Discurso sobre el colonialismo (Fragmento)*. Cuadernos de Cultura Latinoamericana. Número 54. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
- Césaire, Aimé (1939). *Cahier d’un retour au pays natal*. Traducción de Lydia Cabrera. In: *Revista Guaraguao*. No.2: pp. 34-63. Madrid, España, 1996.

- Césaire, Aimé (1955). *O discurso sobre o colonialismo*. Tradução de Noémia de Souza. Prefácio de Mário de Andrade. Lisboa, Portugal: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.
- De Certeau, Michel (1995). *Historia y psicoanálisis*. México: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Fanon, Franz (1952). *Piel negra, máscaras blancas*. Traducción de Ángel Abad. Buenos Aires, Argentina: Editorial Abraxas, 1973.
- Moretti, Franco. "Conjeturas sobre la literatura mundial." *New Left Review* 3. pp. 65-76. Julio - Agosto 2000. Disponible en: <http://newleftreview.es/authors/franco-moretti> Acceso por última vez: 28/09/2018.

**EL CARIBE**  
**EN SUS DESVIOS**

## **DESVÍOS ANTILLANOS EN LA LITERATURA LATINA DE LOS EE.UU: EL DÉTOUR NIUYORRIQUEÑO**

**Alejo López**  
**Universidad Nacional de La Plata/**  
**Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria/**  
**Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales/**  
**CONICET**  
**Argentina**

El concepto de “desvío” ha sido y continúa siendo central para pensar la cultura de esa región cultural denominada “Las Antillas” o “El Caribe” (dos nombres cuya diferencia lejos de ser insignificante reviste más de una arista, aunque detenerme en ella demandaría, de hecho, una exposición en sí misma). El concepto de “desvío”, decía, al igual que su contraparte “la repetición” podrían pensarse dentro de esa dinámica postulada por Deleuze (2002) para el binomio diferencia y repetición, como instancias centrales de la Historia y la Cultura antillanas en su identidad cinética como la imaginaba el pensador jamaicano Stuart Hall (1990).

La identidad cultural caribeña puede aglutinarse en su radical heterogeneidad insular, en esas islas repitentes que nombraba el cubano Antonio Benítez Rojo (1989). Al mismo tiempo que la cuenca del mar caribe agrupa a partir de una Historia compartida, especialmente la de la cultura de la plantación colonial; esas islas que se repiten entrañan también una diferencia radical que ahonda en una de las cualidades antillanas por excelencia: la divergencia.

Lejos de esa dialéctica sintética con la que buscaba romper Deleuze al plantear la dinámica de la diferencia y la repetición, la repetición antillana es aquella que transgrede, es un desvío incesante. Es interesante que en el pensamiento deleuziano el humor y la ironía sean ejemplos paradigmáticos de esta dinámica transgresiva de la repetición, pues es también el humor antillano, ese que nombran el choteo cubano, la guachafita puertorriqueña o el vacilón y el relajo caribeños, la expresión cultural donde más fulge esta identidad divergente de Las Antillas. Como en el humor, lo repetido lejos de reproducir disloca, transgrede, subvierte. Como en el choteo esta subversión es la base de una cultura de resistencia de extracción eminentemente popular, lo que es decir para la cuenca caribeña, de extracción negra.

En su ensayo *Cultural Identity and Diaspora* Stuart Hall daba cuenta de la identidad cultural antillana por medio de los dos posibles sentidos en que la misma puede ser articulada: un sentido integrador de las diferencias nacionales, étnicas o lingüísticas, bajo el sustrato común de su negritud como experiencia histórica compartida: “unicidad' que subyace a todas las otras diferencias superficiales, es la verdad, la esencia de la 'caribeñidad', de la experiencia negra” (1990: 223); y un segundo sentido, que ahonda, en lugar de en la convergencia unificante, en la divergencia cinética de su condición diaspórica. Esta segunda posición reconoce que,

además de los varios puntos de similitud, hay también puntos críticos de profunda y significativa diferencia, la cual constituye “'lo que en verdad somos'; o más bien -ya que la historia ha intervenido- 'lo que hemos devenido'” (1990: 225). Es este segundo sentido, el que enfatiza la experiencia antillana de la diáspora como elemento central para la constitución de una identidad extraterritorial capaz de aglutinar tanto a un cubano, como a un martiniqueño o a un niuyorriqueño (Nuyorican es el neologismo que nombra la identidad diaspórica puertorriqueña en los EEUU).

Esta diasporicidad antillana identitaria, antes que asentarse sobre la certeza inmóvil de lo permanente se levanta sobre la mutabilidad incesante de sus desplazamientos y transculturaciones. Como señala Hall, es “sólo por medio de esta segunda posición que podemos entender apropiadamente el carácter traumático de la 'experiencia colonial'” (225), pero esto no excluye, en lo absoluto, el primer sentido de la identidad antillana, articulado a través de la convergencia de la experiencia histórica de la “negreza”, sino que, por el contrario, ambos se integran en tanto vectores inescindibles de la cultura antillana:

Podríamos pensar en las identidades negras del Caribe como 'enmarcadas' por dos ejes o vectores, simultáneamente operativos: el vector de la similaridad y la continuidad; y el vector de la diferencia y la ruptura. Las identidades caribeñas siempre deben ser pensadas en términos de la relación dialógica entre estos dos ejes. Uno que nos otorga asiento, continuidad con el pasado. El segundo nos recuerda que lo que compartimos es, precisamente, la experiencia de una profunda discontinuidad (1990: 226-27).

Continuidad/discontinuidad; repetición/diferencia; insularismo centrípeto/diáspora centrifuga; binomios que constituyen el núcleo del singular desvío antillano. De esta experiencia histórica emerge una tradición centrada en toda una verdadera multiplicidad de desvíos (territoriales, lingüísticos, identitarios, culturales, etc.), aquello que el poeta y pensador martiniqueño Édouard Glissant nombró a través del concepto del *Détour*, esa estrategia de supervivencia desarrollada por los esclavos africanos de las Antillas para poder hablar desde el silencio impuesto por el orden colonial, para ejercer rodeos, elusiones y subterfugios por medio de los cuales estos sujetos sin voz, atrapados en una red implacable de subordinaciones e interdicciones, lograron desarrollar, discontinua y fragmentariamente, una cultura de resistencia. Esta cultura antillana de resistencia configuró un contradiscurso sostenido en una epistemología alternativa al logocentrismo occidental. Se trata de formas epistemológicas que encuentran en el cuerpo y en las experiencias corporales, por ejemplo, otras fuentes de conocimiento, fuentes centradas en las experiencias frutivas de la danza, el canto y la música en tanto núcleos de significación poética. Este desvío se valía, calibanescamente, de la lengua del amo para ejercer a través, y por dentro de la misma, una distorsión subversiva. De allí que se desarrollase, fundamentalmente, a través de la lengua, por medio de las inflexiones lingüísticas operadas por lo que Glissant denomina la

*creolización*, un movimiento lingüístico que opera por medio de la fragmentariedad, la difracción y la opacidad de la cultura antillana. Esta creolización designa una “maraña multilingüística y multirracial que creó nudos inextricables en la red de filiaciones, rompiendo así la claridad y linealidad del pensamiento occidental” (Glissant 2006: 72).

Estos desvíos articulan una cultura que se expresa y resiste a través de la “opacidad”. En primer lugar, Glissant define el concepto de *Détour* en relación con el de *Retour* (Retorno), señalando que la cultura martiniqueña procuró “exorcizar el Retorno imposible a través de lo que yo llamo la práctica del *Détour*” (2005: 49).

El ejemplo más concreto que da Glissant de esta práctica velada del desvío lo constituye el *créole*, esa lengua desarrollada por los esclavos de las Antillas y pergeñada bajo el manto del susurro y el murmullo (“las noches en la cabaña de esclavos dan nacimiento a este enorme silencio del cual irrumpe inescapable la música, primero como un murmullo, finalmente como un alarido” (2006: 73)), y sobre el ingenio del enigma y la astucia de la opacidad (“la lengua *créole* se ha constituido en torno a esta artimaña” (2005: 51)). Una lengua que se levanta sobre el francés del amo, no “por sobre” sino “por dentro”, a *través* de esta lengua hegemónica, buscando trascenderla, de allí que, en el pensamiento de Glissant, lo importante del desvío es su dinamismo, la *créolisation*. La creolización como proceso configura su carácter en uso, su puesta en acción del desvío en tanto diversión, infiltración silenciosa dentro de la alteridad de una lengua-otra, que se vuelve propia inflexionándola a través de la distorsión, sin pretender volver esta inflexión una nueva Lengua, nueva Sintaxis o una nueva Ley. La creolización ejerce resistencias desde dentro de la(s) lengua(s), por medio de su perversa desviación (*détournement*). Como señala Jeannie Suk, “este *détournement* rechaza el binarismo que presupone un compromiso, o bien con la asimilación, o bien con la autenticidad” (2003: 64, mi traducción), pero, no obstante, configura una resistencia y una estrategia de supervivencia a través de lo fragmentario, lo discontinuo y velado de su voz susurrante: “como acto de supervivencia en el silencioso universo de la Plantación, la expresión oral (única forma de expresión de los esclavos) se organizaba de modo discontinuo [...] como si se esforzaran en disimular bajo el símbolo, luchando por decir sin decir” (2006: 68, mi traducción). Esta dinámica feroz entre el silencio, el susurro y el grito es la que articula la génesis de las literaturas antillanas en el pensamiento de Édouard Glissant. El origen de esta dinámica se encuentra en la violencia del sistema cultural de la Plantación caribeña, como señala Graciela Salto en su introducción al volumen *Memorias del silencio: literaturas en el Caribe y Centroamérica* (2010): “El silencio precede al estallido verbal y permea el ritmo de la escritura cuando la violencia ha obligado a callar durante siglos. Es el silencio ante la pregunta desasosegante por la lengua y por las palabras que hacen legible la experiencia de la plantación y el expolio” (2010: 11).

A su vez, Glissant da cuenta de otro concepto central para comprender la cultura antillana como es el de la “Poética de la Relación” (*Poétique de la Relation*), concepto clave para entender la forma singular en que se integra la heterogeneidad antillana. Al igual que en el caso de Stuart Hall, Glissant no concibe la identidad antillana como un núcleo esencial capaz de cohesionar la diversidad de su población bajo una unicidad inmutable, sino que concibe esta identidad como una formación en permanente movimiento, un pueblo que se integra a través de la “Relación”. La relación designa un proceso constante que abandona la pretensión de un origen común y se abre al contacto cultural de lo diverso. Implica una relación como vinculación integrada al Desvío, si se contempla que éste apunta hacia un punto de intrincamiento, hacia ese intrincamiento de lo divergente construido por el proceso de creolización e integrado por medio de un sistema relacional que entrecruza y mixtura la divergencia antillana sin reificar una síntesis mestiza, sino manteniendo constante la escisión heterogénea de una Relación, una dualidad que siempre necesita de lo Uno y lo Otro.

Parte de este entramado antillano tejido alrededor del concepto relacional (Glissant) del desvío, lo constituye la tradición cultural latina de los EEUU. Esta tradición extraterritorial e híbrida se reconoce por la creatividad incesante de su lengua literaria: el *spanGLISH* como marca visceral de su condición transcultural, como el carimbo insoslayable de su otredad radical. Y la identidad antillana del desvío configurada como resistencia a los poderes dominantes emerge, fundamentalmente, a través de su creolización. De allí, que se vuelva un instrumento imprescindible para pensar el trabajo lingüístico operado por la poética de autores niuyorriqueños que van más allá del bilingüismo o el mero cambio de código (*code-switch*), con el cual los lingüistas intentan explicar fenómenos como el del *spanGLISH* latino.

Otro elemento que integra la tradición literaria niuyorriqueña dentro del mapa cultural antillano es su dimensión performativa. Ahora bien ¿en qué consiste exactamente esta performatividad?, ¿qué entendemos por *performance* en este trabajo? Siguiendo los postulados teóricos de Diane Taylor, entenderemos por *performance poética* a la modulación literaria de un poema recitado y actuado en público, modulación performativa que designa una “forma específica de arte, arte en vivo o arte acción, que surgió en los años sesenta y setenta para romper con los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales de arte” (Taylor 2011: 8). Esta performatividad posee un carácter eminentemente contradiscursivo inmanente a su origen marginal. Las performances surgen como alternativa a la industria cultural y a la cosificación del arte como objeto de consumo en las sociedades capitalistas. Esta politicidad no inscribe, necesariamente (aunque no lo excluye, como veremos más adelante), una articulación entre el arte y la praxis política partidaria sino que constituye, en verdad,



una politicidad contrahegemónica inmanente a las condiciones materiales en que se desarrolla, frente a la lógica capitalista del mercado cultural.

Esta concepción de la (o el) *performance* se complementa, para el caso de la poesía niuyorriqueña, con el legado cultural puertorriqueño de la declamación poética. Esta modalidad performativa expone así un valor folklórico para la cultura puertorriqueña, en virtud de lo cual, las *performances* niuyorriqueñas no designaran, excluyentemente, ese fenómeno moderno de corte vanguardista que busca romper la lógica capitalista del mercado sino que, en cambio, integrará esta contradiscursividad con la dimensión folklórica de la declamación. Esta integración híbrida de valores y praxis tradicionales y modernas constituye, en parte, esa latinoamericanidad híbrida que postulaba Néstor García Canclini en *Culturas híbridas* (1990), como veremos en el capítulo sexto. Esta tradición performativa niuyorriqueña complementa sus recitados y *performances*, con una dimensión escrituraria conformada por las publicaciones de antologías y poemarios.

Esta continuidad entre oralidad y escritura es lo que en la cultura antillana Édouard Glissant denominaba *oraliteratura*, para dar cuenta así de esa síntesis entre la cultura escrituraria y la rítmica hablada. Por su parte, Mónica Maglia Vercesi sostiene en su análisis de la poesía del colombiano Jorge Artel, que esta tensión entre escritura y oralidad característica de la poesía afro-antillana tiene su origen en la dislocación entre *Mithos* y *Logos* experimentada por las culturas africanas en su diáspora esclavista. Esta dislocación explicaría la pulsión rítmica que atraviesa la poesía afro-antillana, una pulsión rítmica que Maglia Vercesi explica en estos términos:

... los pueblos africanos no experimentaron un tránsito gradual del *mythos* al *logos*: su evolución fue truncada por el secuestro de Europa y la travesía hacia América. Reinsertados socialmente en un mundo históricamente entrenado en la racionalidad desde hacía más de dos mil años, buscan el ritmo como forma de regreso a la cultura tradicional (2005: 73).

Esta pulsión negra articula en la poesía de Laviera una red de tradiciones culturales de raíz africana a través de todo un sistema de ritmos, términos e imágenes que insisten en el valor fruitivo de la cultura y la identidad niuyorriqueña. Si bien es cierto, que es en sus poemarios siguientes donde Laviera logrará plasmar definitivamente esta dimensión fruitiva en toda su envergadura, ya en *La carreta made a U-turn* se vuelve claramente visible este desplazamiento hacia el componente afro-antillano de la identidad niuyorriqueña y su potencialidad subversiva a través de su cultura somático-fruitiva. La dicotomía que se le planteaba históricamente al sujeto niuyorriqueño, entre la renuncia a su pasado y herencia puertorriqueña insular y la pulsión por el regreso, se resuelve, tradicionalmente en la primera generación niuyorriqueña, con la aceptación del espacio urbano de Nueva York como nuevo hogar; a partir de ello, surge la necesidad de denuncia frente a las

condiciones de marginalidad que este espacio impone a la comunidad. Muchas veces, esta aceptación no obliteró la introducción de motivos puertorriqueños y antillanos como la herencia culinaria, la tradición musical, o la reminiscencia del paisaje tropical, pero cuando estos motivos aparecían en los poetas de esta primera generación niuyorriqueña, generalmente, lo hacían en función de su grado de contraste frente a la degradación denunciada en el espacio de Nueva York. En la obra de Tato Laviera, en cambio, el giro en U, la aceptación del espacio de Nueva York como hogar, no oblitera la herencia antillana sino que procede a operar con ella un desvío, tal como queda plasmado en primer plano en la portada de *La carreta made a U-turn*, donde se observa un cartel de señalización vial cuya inscripción en mayúsculas consigna la palabra DETOUR.

El arte de tapa del primer poemario de Laviera ha sido trabajado por la crítica a través de exégesis que enfatizan, generalmente, la articulación gráfica que opera esta portada, a través de la composición yuxtapuesta de elementos que simbolizan la cultura material norteamericana (el carrito de supermercados y el escenario urbano que alberga su imagen), junto con la herencia cultural afro-antillana de Puerto Rico simbolizada a través de una pava (el sombrero típico del jíbaro puertorriqueño), una conga, una guitarra y un machete, los cuales junto con la inscripción de un cartel de señalización vial con la palabra “DESVÍO”, más el título escogido por Laviera, funcionan como parodización de ciertos emblemas puertorriqueños, por caso la obra de René Marques aludida intertextualmente, pero también como reafirmación identitaria de la puertorriqueñidad extraterritorial de la cultura niuyorriqueña. Pero además de este trabajo iconográfico con la extraterritorialidad y el hibridismo de la identidad cultural niuyorriqueña, la portada de *La carreta made a U-turn* es extremadamente significativa respecto al desvío establecido por la poética lavieriana dentro de la literatura niuyorriqueña, y su constitución a partir de la cultura antillana del *Détour*.

Se trata, por tanto, de la recuperación del componente africano no como origen perdido a través del proceso diaspórico, sino como instrumento cultural para operar con esta negritud extraterritorial en tanto *significante imaginario* (Castoriadis 2007) condensador de las experiencias de la diáspora, la subalternidad y la fruición, un desvío con el cual superar la marginalidad impuesta a las culturas minoritarias en los Estados Unidos. Este desvío opera así por medio de aquello que Édouard Glissant llamó una “poética del rebasamiento” (*poétique du dépassement*), una transgresión respecto al uso de la negritud como resistencia al sistema colonial de la plantación caribeña, trasgresión que se articula por medio del binomio *Retour/Détour*, donde el regreso se instrumenta como instancia para proyectar un desvío con el cual trascender el propio estado de subalternidad que le dio origen (Glissant 1969: 147). De igual forma en la obra de Tato Laviera, el significativo imaginario de la africanidad, a través de sus expresiones afro-antillanas, es recuperado y superado, inmediatamente, a través de su difracción constante, con lo

cual (y no a pesar de lo cual) se vuelve un instrumento de resistencia y subversión de los binarismos que encierran a la identidad y a la cultura niuyorriqueñas. Esta subversión se logra por medio de la extraterritorialización de la tradición afro-antillana, y luego por medio una reterritorialización frutiva encarnada en el goce por la multiplicidad y las mixturas. La africanidad de la poética lavieriana no repone una “raíz” como núcleo de significación para la identidad niuyorriqueña sino que esta misma identidad transforma su africanidad, por medio del “pecado de la mezcla”, lo que configura una transculturación celebrada como valor y potencia máxima de esta negritud. Esta negritud no tiene limitaciones, al punto de que Laviera declara (no sin una alta dosis de humor e ironía que, como veremos en los capítulos siguientes, constituyen un elemento central de este desvío afro-antillano) que los blancos no pueden alcanzar la negritud, pero dos negros, en cambio, puede lograr cualquier cosa por medio de sus mixturas, incluso, su “blanqueamiento”. Pero además de esta potencia ilimitada de la negritud, el poema celebra la cultura africana por medio de la introducción de su cultura oral y musical, la cual vibra en las interjecciones y en el tono dialógico o conversacional de sus versos, y también en el ritmo iterativo con el cual el poema hace vibrar esta africanidad como una potencia cultural que permea todos los estratos de la sociedad: desde el sentido de “realeza”, pasando por los símbolos fiduciarios del dinero, hasta la liturgia religiosa.

A su vez, esta tradición oral y performativa de raigambre antillana configura una experiencia comunitaria, en la cual los eventos de recitado poético exceden la mera instancia de vinculación literaria establecida por la lectura, constituyendo, de este modo, una experiencia de comunión entre el poeta y su auditorio. La voz poética de Tato Laviera es siempre una voz colectiva, por cuanto se nutre de la cultura popular y se vale de su potencia y vitalidad para constituir así su lengua poética. Esta lengua abreva en una multiplicidad heterogénea e interlingüe. Este interlingüismo, no obstante su gran diversidad, siempre ubica su centro en el registro vernáculo y coloquial, conformando, por tanto, una voz comunal, plural y heterológica pero centrada en su carácter eminentemente popular. Esta lengua poética repone un sujeto anónimo y multitudinario que integra, como señala Euridice Figueiredo (2002), las figuras del autor, el cronista y el *déparleur* antillano (declamador). Se trata de agenciamientos múltiples de un mismo precursor africano: el *Griot*<sup>1</sup>.

Esta poesía oral y performativa se desarrolla e institucionaliza, a través de los permanentes eventos de recitado poético (*poetry slam*), los cuales constituyen el circuito poético que funda y sostiene al movimiento niuyorriqueño. De allí, que la obra de poetas como Tato Laviera deba ser concebida como una *performance*, una expresión verbal que necesita ser modulada oralmente y acompañada por la

---

<sup>1</sup> El *Griot* es el narrador tribal en las culturas africanas, constituye una figura trascendental, no sólo para la transmisión del saber y la cultura popular, sino también en tanto portavoz y líder de la comunidad. Esta función social y política, como veremos más adelante en el capítulo dedicado a la politicidad de la obra de Laviera, es integrada plenamente en la poética lavieriana.

presencia física del poeta y su audiencia, quienes hacen de su cuerpo, su voz y sus movimientos una extensión del poema. Se trata de lo que Lisa Sánchez González denominó, a propósito de la novela del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez *La guaracha del Macho Camacho* (1976), el modo “epi-fenoménico” de la experiencia puertorriqueña en los Estados Unidos y su “expresión socio-rítmica de una consciencia diageotrópica” (Sánchez González 2001: 169) Este modo de ser, percibir y conocer, propio de las comunidades diaspóricas, implica una dialéctica sensual de combinación-conmoción (*co-motion*) de la mente y el cuerpo como formas conjuntas de la experiencia. Se trata de un movimiento doble que expone y conmociona el cuerpo y que se traduce, por ejemplo, en la experiencia sensual de la salsa, ritmo antillano paradigmático de su historia diaspórica y transcultural<sup>2</sup>. Esta categoría analítica propuesta por Sánchez González es extremadamente útil para llevar adelante una crítica de estas expresiones culturales performativas que exceden claramente la dimensión textual y discursiva de la poesía convencional en tanto género literario. Una de las ventajas más obvias del uso de esta categoría de la conmoción epifenómica, para el análisis de las *performances* niuyorriqueñas, es que permite dar cuenta de la dimensión somática implícita en esta poesía. Esta dimensión corporal va más allá de la mera incorporación del cuerpo o sus experiencias sensoriales como motivos o temas poéticos, por cuanto es la propia experiencia somática del autor y del receptor, las que están en juego en las *performances* poéticas. Esta integración experiencial de autor y receptor se modula a través de la voz (su acentuación, prosodia, cambios de tono, etc.) y el cuerpo en movimiento (su histrionismo, gesticulación, y la mera presencia espacial de los cuerpos del poeta y su audiencia mancomunados en su estar contiguo en el espacio y el tiempo) del poeta, junto con la articulación de esta presencia física en una dinámica *con-mocionante* derivada de las relaciones cinéticas y somáticas entabladas entre el poeta y su público.

El poeta y crítico barbadense Kamau Brathwaite, intentando explicar esta experiencia performativa en la tradición poética antillana, señalaba, a propósito de la obra de la jamaicana Miss Queenie, que para poder comprenderla era necesario “verla”, por cuanto la dimensión visual “completa la experiencia, porque así ustedes sabrían cómo usa sus ojos, su boca, todo su rostro; cómo sus brazos rodean y rechazan; cómo sus dedos pueden devenir agua o arpón” (Brathwaite 2010: 158). Esto mismo habría que decir de la poesía de Tato Laviera, la cual para ser comprendida cabalmente precisa ser experimentada en su naturaleza performativa

---

<sup>2</sup> Este carácter paradigmático surge del hecho de que la salsa integra una diversidad heterogénea de ritmos afro-antillanos, y a diferencia del resto, es producto directo de la experiencia histórica de la diáspora antillana a los Estados Unidos, y más específicamente a la ciudad de Nueva York, lugar donde en la década del setenta, y por medio de una síntesis de estos ritmos afro-antillanos con otros como el jazz surge esta música transcultural de enorme popularidad hasta el día de hoy. Para un análisis sociológico de este proceso transcultural de la salsa y sus implicancias socio-políticas, ver el ensayo de Ángel Quintero Rivera *Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical* (1998).

y social<sup>3</sup>. En el ejemplo analizado por Brathwaite, la experiencia performativa estaba fuertemente marcada por la dimensión religiosa de la figura sacerdotal de Miss Queenie, en tanto portadora del *nommo*, concepto que designa la potencia mágica y trascendental del Verbo para la cultura africana. Se trata de la misma experiencia somático-religiosa que aborda Tato Laviera, por ejemplo, en su poema “santa barbara”:

entramos, todo está preparado  
la música de changó era la luz del día.

entramos, a la fiesta espiritual  
a lo rojo  
a lo santa bárbara.

baila baila dale vueltas  
indios se levantan de su genocidio  
negros se despiertan en sus espíritus  
voces de las velas empiezan a hacer  
dibujos espirituales en mis ojos.

hay algo, sí, sí, hay algo, algo  
el vino está preparado, los cigarros se encienden  
los santos se levantan a hacer fiesta  
todo está preparado  
... (1979: 76).

En este poema, cuyo título remite a una de las figuras centrales de la religión sincrética afro-antillana, Laviera explora la potencia del cuerpo en trance en medio de la “fiesta espiritual” de Changó/Santa Barbára. Esta experiencia poético-cultural se expresa en el poema, por medio de un movimiento desencadenado por el ritmo que articulan las anáforas, las repeticiones y las enumeraciones, cadencia a través de la cuales el ritmo del poema percute una lectura/expectación, orientada a aproximarnos a la experiencia somática del cuerpo en trance. Esta experiencia poética conjuga no sólo el potente registro oral del declamador antillano con su dimensión histriónica y dramática (articulación entre la voz y el cuerpo), sino también las ritmicidades sincopadas de la tradición musical afro-antillana y esa experiencia extática sostenida a partir del estado de trance espiritual de estas prácticas ancestrales. Este componente religioso-espiritual, presente también en el poema “orchard beach y la virgen del carmen”, tematiza, por un lado, el sincretismo de la religiosidad afro-antillana inscrita por medio de las divinidades yorubas de los orishas, y por otro lado, da cuenta de la dinámica relacional que se establece entre toda esta constelación de expresiones y prácticas culturales antillanas que incluye su

---

<sup>3</sup> Esta experiencia performativa puede ser recuperada, en parte, en los registros audiovisuales sobre las *performances* poéticas de Laviera y de muchos de los poetas niuyorriqueños, registros que actualmente y gracias a las nuevas tecnologías proliferan en el universo virtual de internet.

dimensión religiosa, musical y política, por medio de lo que Héctor Manuel Colón llamó el “trepao” niuyorriqueño, esa práctica cultural con raíces afro-antillanas consistente en la experiencia frutiva y sanativa de los ritmos antillanos como medio de resistir la opresión social sin representar el rol de la *víctima* ni el del *revolucionario*, sino resistiendo a través de una praxis en cierta medida irracionalizable, lúdica y frutiva. Esta irracionalidad constituye en su imprevisión, el “trepase” con que los niuyorriqueños se abstraen de la marginación social durante sus encuentros musicales o “jammeos”, encuentros informales (*jam*) desarrollados, generalmente, en espacios públicos en los que a través de estos ritmos percusivos estos sujetos entran en un trance gozoso que los recluye de los embates lacerantes de una cotidianeidad marcada por la pauperización, el desempleo, el racismo y la experiencia cruenta del desamparo. Experiencias opresivas del desamparo que son transgredidas por la impertinencia niuyorriqueña.

Como vemos, la Poética iniciada por Laviera con *La carreta made a U-turn* configura una lengua poética anclada en las raíces negras de la cultura niuyorriqueña. Los vínculos profusos de esta tradición con la cultura afro-americana no solo vehiculizan sus luchas sociales, compartidas en este período de agitación política de los sesenta y los setenta, sino que integra, además, a la cultura niuyorriqueña dentro de un espectro heterogéneo de culturas minoritarias y subalternas, que permiten establecer un mismo núcleo fundado en la experiencia histórica y social de su “negreza”.

Este origen alternativo constituye, por tanto, un significante imaginario de la puertorriqueñidad y antillanidad niuyorriqueña recreado a partir de las raíces negras e integrado a un proyecto político-cultural contradiscursivo que se vale de todo este sistema caribeño de resistencias culturales subsumido bajo el concepto del (de los) desvío(s).

## **Bibliografía**

- Brathwaite, Kamau (2010). *La unidad submarina: ensayos caribeños*. Selección, estudio preliminar y entrevista de Florencia Bonfiglio. Buenos Aires, Katatay.
- Castoriadis, Cornelius (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.
- Benítez-Rojo, Antonio (1989). *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva postmoderna*. Hanover: Editores del Norte.
- Deleuze, Gilles. (2002) *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Figueiredo, Euridice (2002). “Construcciones identitarias: Aimé Césaire, Édouard Glissant y Patrick Chamoiseau”. *El archipiélago de fronteras externas*. Ana Pizarro, compiladora. Santiago: Editorial de la Universidad de Santiago: 33-59.

- García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Glissant, Édouard (2005). [1981]. *El discurso antillano*. Caracas: Monte Ávila.
- \_\_\_\_\_. (2006) *Poetics of Relation*. Michigan: Michigan University Press.
- Hall, Stuart (1990). "Cultural Identity and Diaspora". *Identity: Community, Culture, Difference*. Johnathan Rutherford, editor. London: Lawrence & Wishart.
- Laviera, Tato (1979). *La carreta made a U-turn*. Houston: Arte Público Press.
- Maglia Vercesi, Graciela. (2005) "Estéticas de resistencia en la poesía del Caribe afrohispanico", *Cuadernos de Literatura* X(19): 67-84.
- Sánchez, Luis Rafael (2007). [1976] *La guaracha del macho camacho*. Buenos Aires: De la Flor.
- Salto, Graciela (ed.) (2010). *Memorias del silencio: literaturas en el Caribe y Centroamérica* Buenos Aires: Corregidor.
- Suk, Jeannie (2003). *Postcolonial Paradoxes in French Caribbean Writing: Césaire, Glissant, Condé*. Oxford: Oxford University Press.
- Taylor, Diane (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: F.C.E.

## ENTRE EL DESVÍO Y EL DESAPEGO, UN MAR

**Bernardo Massoia**  
**Universidad Nacional de Córdoba**  
**Argentina**

Entre los diversos modos de colisión de la literatura y lo religioso, los resultados no suelen ser reclamados por los escritores, probablemente debido a que la nave que conduce la escritura hace más de un siglo se sigue abasteciendo de lo nuevo, el experimento, la distinción y la iconoclasia, más allá de si esta última es socialmente revulsiva o precisamente se distingue por la renuncia a ello. El pensamiento y la experiencia social religiosa en Latinoamérica no constituyen amuleto ni prenda distintiva al respecto, al menos en los modos en que suelen reescribirse las aproximaciones literarias. Y esto no es casual en una cultura política que en el cenit de sus momentos revolucionarios ha tenido que regresar al cristianismo desde diversas disciplinas, o al menos considerarlo en sus auscultaciones del pensamiento popular. Vidiadhar Surajprasad Naipaul y Rafael Cadenas: dos escritores cuyas transformaciones tributan quizás menos al conocimiento de novedosas formas literarias que al contacto ineludible con estructuras de la vida religiosa no originadas en nuestro continente, nos dicen algo al respecto. En ellos hay inmersiones, permeabilidades y transformaciones asumidas bajo diferentes conceptos. Las diferencias estriban en cómo cada uno ha interpretado los hallazgos políticos, religiosos y culturales, y cómo decidirán transferirlos a la vida.

Sabemos que el entorno cultural de Naipaul (1932- ), la isla caribeña de Trinidad y más puntualmente las ciudades de Chaguanas y Puerto España, es predominantemente católico cristiano. Sus orígenes más antiguos, no obstante, señalan una familia hindú de casta brahmánica. Unos abuelos de nacionalidad india, que por diversos motivos económicos y oportunidades en la industria de la caña comienzan su proceso migratorio -o su desvío a gran escala- en el Caribe cercano al área continental de Venezuela. Naipaul ya a estas alturas demuestra más interés en conocer mejor el fabuloso y desventurado proceso de cristianización de Trinidad que, entre otros, evocan los hechos históricos de su obra no ficcional *La pérdida de El Dorado* (1969), que las estrategias para asegurar la prolongación de la religiosidad en un nuevo y remoto destino migratorio por parte de hindúes y musulmanes trinitenses de origen indio. Algo de esto, no obstante, se elabora en clave de genealogía familiar en su novela *Una casa para Mr. Biswas* de 1961. A pesar de la frontalidad de su tono narrativo, que nos hace retornar una y otra vez en busca de una mala conciencia que coadyuva con la comprensión cultural de las sociedades narradas, la escritura de Naipaul parece dejar en evidencia un compromiso de origen no tan indómito, más relacionado con formas ancestrales de lo familiar que con



excentricidades individuales. Allí quizás se encuentra el fundamento de sus viajes, no sujetos a dejar de reescribirse ni realizarse por obra del desencanto, ni siquiera respecto de India.

En la trayectoria de Naipaul -aun observando cualquier mapa y considerando su traslado prematuro al Reino Unido- todo ha sido regresar a India, o mejor dicho a aquel complejo cultural que dinamiza el subcontinente asiático, fundamentalmente entre las religiones cristiana, musulmana, sijista, budista, jainista e hindú. Gran parte de la narración de *Una casa para Mr. Biswas* transcurre sin que el lector pueda aún advertir qué hace de ella una novela de tradición latinoamericana o inglesa, más allá de la lengua, de la nacionalidad del autor y de su localización geográfica puntual. En el imaginario indo-caribeño del joven escritor que aún no supero los treinta años los elementos se desenvuelven espontáneamente, y con precoz magisterio, como explicación de sí. Rituales familiares, relaciones de clase y casta, nombres propios, dignidades brahmánicas, alimentos, vegetales, animales, y hasta una particular variante del idioma hindi traída al Caribe; nada en ello permite adivinar al Naipaul que años más tarde será interpretado como un intelectual que detesta a la India y sus costumbres. Sin ir más lejos, advertamos dos valoraciones en el siguiente pasaje de la novela, la del converso a una rama del cristianismo y la de su correspondiente uso lingüístico dirigido al paterno héroe de la novela, todavía niño pero ya inmerso en un duro proceso de auto-edificación:

—¿Qué años tienes, chico? —preguntó Lal, el maestro del colegio de la Misión Canadiense, moviendo sus manitas velludas que sujetaban la regla cilíndrica sobre la lista de alumnos. El señor Biswas se encogió de hombros y pasó el peso del cuerpo de un pie descalzo al otro. —¿Cómo queréis seguir adelante, eh, gente? —Lal, de una casta baja hindú, se había convertido al presbiterianismo, y despreciaba a los hindúes no conversos. Una de las formas de mostrarles su desprecio consistía en hablarles en inglés macarrónico—. Mañana quiero que traes el certificado de nacer. ¿Entendido?—¿Certificado de nacer? —Bipti repitió las palabras—. No tengo. —Conque no tienes, ¿eh? —dijo Lal al día siguiente—. No sabéis ni nacer, eso parece. (Naipaul, 1984<sup>a</sup>, 38)

De hecho el maestro Lal será recordado más adelante como agente de los mismos prejuicios y vicios autoritarios fundados en una pretendida distinción social que otorgaría el alejamiento de la comunidad hindú. En tanto operador burocrático de nuevos modos de clasificación civil y registro de colonos, Lal mantiene ciertas semejanzas con el “simulador colonial” (mimic man) que Homi Bhabha deslinda de otra novela de Naipaul: precisamente *Los simuladores (The Mimic Men)* de 1967. Aquel actuaría como “sujeto de una representación casi perfecta pero nunca idéntica entre el amo y el esclavo. La simulación (o sea, la representación deficiente y a veces farsesca que los detentadores del poder metropolitano exigen del sujeto colonizado) garantiza la autoridad del sujeto colonial y propicia la administración del proyecto imperial por una burocracia indígena que se identifica con la cultura metropolitana y marca sus propias diferencias con respecto a la masa de sujetos colonizados”.

(Gutiérrez Mouat: 2010, 120-121) Otro personaje de la novela, El pandit Jairam, en cambio, pese a las prebendas y el trato en altura que confiere su dignidad, no hace un uso humillante de ella sino moralizante. Aquel episodio evidencia el cuadro grotesco del converso presbiteriano; este otro que transcribimos largamente debajo, obsequia una resolución severa pero acaso digna de una fábula pedagógica que muchos lectores -sobre todo hindúes- no necesariamente desaprobarían:

Durante ocho meses (...) el pandit Jairam le enseñó hindi al señor Biswas, le inició en las escrituras más importantes y le enseñó diversas ceremonias. Mañana y tarde, bajo la mirada del pandit, el señor Biswas hacía el *puja* para la casa del pandit. (...) Comieron en silencio. De repente, Jairam empujó su plato de latón hacia el señor Biswas. —Come esto. Los dedos del señor Biswas, que rebuscaban entre hojas de col, se quedaron inmóviles. —Claro que no te lo vas a comer. Y voy a decirte por qué. Porque yo he comido de este plato. Los dedos del señor Biswas, secos y sucios, se doblaron y se estiraron. —¡Soanie! La mujer de Jairam salió pesadamente de la cocina y se quedó entre ellos dos, de espaldas al señor Biswas. Éste miró las arrugas en el borde de las plantas de los pies de la mujer y observó que las plantas estaban endurecidas y sucias. Le sorprendió, porque Soanie estaba siempre fregando el suelo y bañándose. —Trae los plátanos. Ella se cubrió la frente con el velo. —¿No crees que sería mejor olvidarlo? Tiene tan poca importancia... —¡Conque poca importancia! ¡Un racimo entero de plátanos! Fue a la cocina y volvió, meciendo los plátanos. —Déjalos ahí, Soanie. Mohun, ahora nadie puede tocar estos plátanos sino tú. Cuando, por bondad, la gente me hace regalos, son para ti, ¿eh? —Después se desvaneció lo cortante de su voz y adoptó el tono benévolo del pandit que explicaba las cosas cuando había gente alrededor—. No debemos derrochar, Mohun. Te lo he dicho muchas veces. No debemos dejar que se pudran estos plátanos. Tienes que terminar lo que has comenzado. Empieza. (Naipaul, 1984<sup>a</sup>, 151)

En la parábola que va desde un Naipaul que pretende comprender el carácter político y cultural indio, hasta otro más reciente -el de *Una zona de oscuridad* (2015)- que parece abjurar de la India en su totalidad, entrevemos un juego de múltiples conciencias en el cual el deseo -inconsciente o no, es cosa que va por nuestra cuenta- prevalece, y ese deseo no es otro que el de *recuperar* la India, o como para todo hijo/nieto de migrantes, su imagen tal vez irrecobable. Pero a esto volveremos más adelante.

En 1950 Naipaul es beneficiado con una beca para estudiar en Oxford, Inglaterra. Desde entonces, con tan solo dieciocho años, sabe que lo más importante es hacer pie desde allí para luego consagrarse decididamente a la profesión de escritor, y no tanto a la carrera académica. Por los mismos años, en 1952, el poeta venezolano contemporáneo más reconocido, Rafael Cadenas (1930- ), es exiliado por el dictador Marcos Pérez Jiménez y debe radicarse precisamente en la isla de Trinidad. Allí conoce la literatura en lengua inglesa de manera más profunda y en sus textos originales. Como en muchos otros casos, el exilio se transforma en la única e insospechada forma de conocer fundamentos culturales y religiosos que a primera

vista se presentan exóticos. En mayor medida el hinduismo, religión predominante de la población trinitense de origen indio; pero también el budismo y cierta traducción inglesa del *Tao* de Lao-Tse.

En 1960 Cadenas comienza a leer con voluntad de discípulo la obra del filósofo hindú Jiddu Krishnamurti, el cual ya formaba parte del menú cosmopolita de los poetas fundamentalmente venezolanos del grupo Tabla redonda. No es casual que la inspiración de Krishnamurti en Cadenas haya provocado giros individuales significativos, compartidos en cierta forma por el Tao, el budismo zen y aquella peculiar interpretación moderna del hinduismo (Payne 2007 18 23). Por ejemplo, la tendencia a disolver los grupos bajo el riesgo de sectarismo o hipérbole de la persona, la desconfianza respecto de proyecciones mundanas como la fe revolucionaria, la desconfianza en su expresión literaria -que en Latinoamérica asumió formas de vanguardismo, post-vanguardismo, coloquialismo, conversacionalismo, etc- y sus correspondientes decisiones en cuanto al lenguaje poético: orientalizar, minimalizar, disipar lo analítico de la lengua española misma, -mérito prolongado del poeta que llega hasta el reciente poemario *En torno a Basho y otros asuntos* (2016)-y sobre todo lo que ahora Cadenas concibe como grandilocuente. Este último valor es uno de los que más nos interesa aquí, al ser comúnmente transferido al plano de la retórica y la manipulación política. Más que nada, cuando lo que se le antepone es una interpretación del valor filosófico del Tao, el budismo y el hinduismo al respecto. El de Cadenas no es el único caso en que un poeta latinoamericano de lengua española encuentra refugio en estas complejas y vastísimas tradiciones de pensamiento y práctica social. No obstante, consideraremos aquí la sospecha de que esa clase de retiros entre nuestros poetas desarrolla otra forma -ya concebida hace siglos- de repliegue místico, siempre en el marco del cristianismo. *Apuntes sobre San Juan de la Cruz y la mística* se titula un libro suyo de 1998. “Derrota” se titula su más evocado poema:

Yo que no he tenido nunca un oficio  
que ante todo competidor me he sentido débil  
que perdí los mejores títulos para la vida  
que apenas llego a un sitio ya quiero irme (creyendo que mudarme es una  
solución)  
que he sido negado anticipadamente y escarnecido por los más aptos  
que me arrimo a las paredes para no caer del todo  
que soy objeto de risa para mí mismo que creí  
que mi padre era eterno  
que he sido humillado por profesores de literatura  
que un día pregunté en qué podía ayudar y la respuesta fue una risotada  
que no podré nunca formar un hogar, ni ser brillante, ni triunfar en la vida  
que he sido abandonado por muchas personas porque casi no hablo  
que tengo vergüenza por actos que no he cometido  
que poco me ha faltado para echar a correr por la calle  
que he perdido un centro que nunca tuve

que me he vuelto el hazmerreír de mucha gente por vivir en el limbo  
que no encontraré nunca quién me soporte  
que fui preferido en aras de personas más miserables que yo  
que seguiré toda la vida así y que el año entrante seré muchas veces más burlado  
en mi ridícula ambición  
que estoy cansado de recibir consejos de otros más aletargados que yo  
(«Ud. es muy quedado, avíspese, despierte»)  
que nunca podré viajar a la India  
que he recibido favores sin dar nada en cambio  
que ando por la ciudad de un lado a otro como una pluma  
que me dejo llevar por los otros  
que no tengo personalidad ni quiero tenerla  
que todo el día tapo mi rebelión  
que no me he ido a las guerrillas  
que no he hecho nada por mi pueblo  
que no soy de las FALN y me desespero por todas estas cosas y por otras cuya  
enumeración sería interminable  
que no puedo salir de mi prisión  
que he sido dado de baja en todas partes por inútil  
que en realidad no he podido casarme ni ir a París ni tener un día sereno  
que me niego a reconocer los hechos  
que siempre babeo sobre mi historia  
que soy imbécil y más que imbécil de nacimiento  
que perdí el hilo del discurso que se ejecutaba en mí y no he podido encontrarlo  
que no lloro cuando siento deseos de hacerlo  
que llego tarde a todo  
que he sido arruinado por tantas marchas y contramarchas  
que ansío la inmovilidad perfecta y la prisa impecable  
que no soy lo que soy ni lo que no soy  
que a pesar de todo tengo un orgullo satánico aunque a ciertas horas haya sido  
humilde hasta igualarme a las piedras  
que he vivido quince años en el mismo círculo  
que me creí predestinado para algo fuera de lo común y nada he logrado  
que nunca usaré corbata  
que no encuentro mi cuerpo  
que he percibido por relámpagos mi falsedad y no he podido derribarme,  
barrer todo y crear de mi indolencia, mi flotación, mi extravío una frescura  
nueva,  
y obstinadamente me suicido al alcance de la mano  
me levantaré del suelo más ridículo todavía para seguir burlándome  
de los otros y de mí hasta el día del juicio final. (1966, 109)

Escapando de aquella hipérbole del yo transformador de la militancia revolucionaria, que nada gratifica a la trayectoria del poeta, se produce el encuentro con los fundamentos de las religiones dhármicas, que parecen haber inspirado parte del desmontaje, el despojo de atributos del hombre y la duda de sí de “Derrota”. A estas alturas no diremos que se trate del único caso en que lo dhármico - generalmente traducido en budismo e hinduismo- permite el desvío hacia poéticas tan introspectivas como pesimistas respecto del orden social. Pero sí que muy probablemente se trata del caso más significativo. A diferencia de otros escritores

latinoamericanos, a Cadenas la enseñanza dhármica le llega de primera mano en Trinidad, en una sociedad donde -lo sabemos también por el trinitense Naipaul- los rituales y la fe no se han disipado dentro de sus comunidades migrantes. Así como para algunos miembros de la generación beatnik de Estados Unidos el budismo era naturalmente una renovación contra nuevas injusticias, debido a que había nacido como doctrina dhármica anti-casta, entre nuestros poetas se lo suele interpretar e instrumentar como refugio ante la decepción respecto de desarrollos políticos y culturales de nuestro continente. Más aun en lo que se vincula a grandes proyectos de abnegación. Quizás haya dos elementos que -a nuestro modo de ver- reeditan bajo otras formas estas antinomias: el sacrificio militante como secularización del Gran sacrificio cristiano, y el pesimismo poético-antropológico como secularización del místico. Ante ellos, el desvío hacia lo dhármico quizás se traduce como resolución individual de las pasiones políticas más que como comprensión de la naturaleza de las pasiones humanas que conducen al apego.

Ahora bien, aquí se postula al Caribe como “la región que en mayor medida permite cuestionar los fundamentos de las identidades nacionales: lengua, territorio, raza, cultura, a partir del concepto de desvío”. Cultivado por Naipaul, un género en particular logra una doble perspectiva, y con ella el resultado de salir a buscar en el mundo el origen de nuestros intentos de permanencia cultural y nuestras fijaciones en matrices de transformación social, en un ciclo histórico abierto con la conquista que no hace otra cosa que confirmar la impermanencia y el desvío de sus fundamentos primigenios. Nos referimos a la crónica de viajes, aquella que nace y vive en busca de explicaciones, parentescos y naciones traspapeladas:

Esta ciudad desértica, [la ciudad sagrada de Qom en Irán] con sus muros desnudos que encerraban asoleados patios, sus calles rectas, flanqueadas de árboles, sus rincones y jardines, tenían el sello de las pequeñas ciudades que yo había visto allá lejos, en la América hispánica, desde Yucatán, al sudeste de México, hasta la pampa de Argentina. España había sido el vehículo: conquistada por los árabes entre los años 711 y 720 d.C., justo ocho años después que Persia, e incorporada al gran mundo medieval musulmán, la gran civilización universal de la época. España, antes de dirigirse a América, había rechazado el mundo musulmán, adquiriendo vigor y su propio fanatismo en este rechazo. Pero aquí en el Irán, quinientos años después, este mundo seguía existiendo, con una vaga idea acerca de su anterior grandeza, pero ignorante de las contribuciones que alguna vez había hecho, y de los remotos continentes cuyo destino, indirectamente, había condicionado. (Naipaul, 1984b, 62)

Más allá de cierto sustrato que tiende en Naipaul a desplegar grandeza e influencia del Islam por sobre todas las latitudes e interpretar que el mundo musulmán es el que genuinamente resiste la modernidad y sus inequidades, hay un camino señalado en base a tres acciones: viajar, indagar y rebasar las explicaciones tradicionales en términos de genealogía (en nuestro caso, típicamente transformada en aquellas antinomias que otorgan preeminencia a lo grecolatino o lo nativo

americano, oportunamente). Ni trinitense, ni inglés, ni indio, pues en azarosa navegación genética ha perdido las lenguas nativas y el apego religioso, y ello duele en su crónica de viajes a India más que en ningún otro sitio. Naipaul sabe bien que debe hacer pie en el entretanto de la repatriación simbólica. El crítico chileno Gutiérrez Mouat (2010, 112-113) hablaba de “repatriación” a partir de los retornos de escritores latinoamericanos de vanguardia y posvanguardia en los años 40’, y más adelante respecto de narradores contemporáneos. Se trataría de una especie de compensación hacia el propio continente, o “deuda con el americanismo” luego de una autoconciencia como beneficiarios de la modernidad europea. Aun así, la condición ex-céntrica con respecto a los polos metropolitanos se mantiene más en estos escritores que en Naipaul, quien posee credenciales universales y residencia inglesa, pero no una lengua para repatriarse -al menos simbólicamente- en India.

La serie sobre India de Naipaul no es el testimonio de un apego o un retorno pródigo, ni mucho menos. Sin embargo, con los mismos problemas de traducción e interpretación que en Irán, y en vistas de que lengua y religiosidad son moradas ya irreparables para él, recurre al lenguaje universal de la identificación, en este caso con los poetas (Namdeo Dhasal y Malika Amar Sheikh sobresalen en las crónicas), el movimiento *dalit* (casta de los intocables) y los suburbios musulmanes de Mumbai. Estos elementos tienen en común en su narrativa que ayudan a compensar injusticias globales, así como singulares del universo social indio. Pero, a su vez, también completan una participación en los problemas del subcontinente, los cuales de haber nacido allí Naipaul muy probablemente no habría tenido, aun hablando y escribiendo en lenguas nativas.

Mientras jugueteaba con la limonada, reflexionando sobre la anticuada cortesía de padre e hijo en aquel marco [los asentamientos marginales de Mumbai] (...) empecé a sentir aprecio por ambos. Pensé que si me hubiera encontrado en su situación, confinado a Bombay, a aquella zona, a aquella hilera de viviendas, también hubiera sido ferviente musulmán. Yo me había criado en Trinidad, miembro de la comunidad india, parte de una minoría, y *sabía que si tenía la sensación de que la comunidad era pequeña, no se podía uno separar de ella; cuanto más feas se ponían las cosas, más se empeñaba uno en ser lo que era.* (1998, 41, énfasis mío)

## **Bibliografía**

- Cadenas, Rafael. *Los cuadernos del destierro/Falsas maniobras/Derrota*. Caracas: Universidad de Carabobo, Editorial Arte, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Apuntes sobre San Juan de la Cruz y la mística*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1998.
- \_\_\_\_\_. *En torno a Basho y otros asuntos*. Valencia: Pre-Textos, 2016.

- \_\_\_\_. *Memorial*. Bilingual Edition translated by Zachary Payne. Lima: Fondo Editorial, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. “Cosmopolitismo y latinoamericanismo: nuevas propuestas para los estudios literarios” en *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*. (2010) Ed. Julio Ortega. Madrid: Iberoamericana Vervuert.103-128.
- Naipaul, Vidiadhar Surajprasad. *La pérdida de El Dorado*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.
- \_\_\_\_. *Una casa para Mr. Biswas*. México: Seix Barral, 1984.
- \_\_\_\_. *Entre los creyentes. Un viaje por tierras del Islam*. Barcelona: Quarto - Lasser, 1984.
- \_\_\_\_. *India, una civilización herida*. Madrid: Debate, 1998.
- \_\_\_\_. *Una zona de oscuridad: El descubrimiento de la India*. Barcelona: Debate, 2015.
- Payne, Zachary. (2007) “Rafael Cadenas: Life and Work” en Rafael Cadenas, *Memorial*. Bilingual Edition, translated by Zachary Payne. Lima: Fondo Editorial, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

**UN *BILDUNGSROMAN* EN CLAVE HAITIANA: LA SANGRE Y EL MAR  
DE GARY VICTOR**

**Florencia Bonfiglio  
Universidad Nacional de La Plata/  
Intituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales/  
CONICET  
Argentina**

¿Qué otra cosa podía ser esto para mí sino una rotura, un desgarramiento, una hemorragia que coagulaba sangre negra por todo mi cuerpo? [...] Yo quería sencillamente ser un hombre entre otros hombres. Yo hubiese querido llegar liso y joven a un mundo nuestro y, juntos, edificar.

Franz Fanon (1973; 93)

*Peau noire, masques blancs* (1952) del martiniqueño Franz Fanon constituye un ensayo pedagógico modelo. Apuntalado sobre una primera persona, el psiquiatra negro, y su propia experiencia autobiográfica, formativa y profesional, el ensayo, con sus fines terapéuticos explícitos de desalienación, abreva –no sin ironía– en el formato clásico del *Bildungsroman* para señalar un desvío necesario, una vía a través de la cual el negro se reconozca como sujeto. El modo en que la narrativa de formación se troca aquí en denuncia es clave, se trata de una estrategia historizada que –con raíces en la literatura abolicionista– puede encontrarse una y otra vez en los *Bildungsromane* negros de la tradición estadounidense y en textos antillanos contemporáneos o deudores del propio texto de Fanon, como *In the castle of my skin* (1953) del barbadense George Lamming. La cosificación, deshumanización, racialización del cuerpo negro que Fanon describe de modo simbólico como una rotura, un desgarramiento, una hemorragia, será explorada, en efecto, por muchas ficciones autobiográficas afroamericanas y afroantillanas del siglo XX<sup>1</sup>. Todas ellas, dando voz a un sujeto inferiorizado que se niega a convertirse en el marginal desclasado de la picaresca<sup>2</sup>, recusan la lógica blanca y racista de la novela clásica

---

<sup>1</sup> El mencionado *Bildungsroman* autobiográfico de George Lamming resulta en efecto paradigmático de ese subgénero que, por su recurrencia en el Caribe, algunos autores han denominado “novelas de la infancia”, en que la experiencia infantil deviene “una metáfora conveniente del crecimiento y desarrollo de la comunidad en general” (Maes-Jelinek 137).

<sup>2</sup> Sigo aquí las distinciones de Moret (2008) respecto de formatos emparentados con la novela de formación, cuyo fin didáctico específico, desde sus orígenes en la llamada “centuria pedagógica”, es el de educar ciudadanos: “se educa al lector mediante la representación de la educación del héroe; pero a diferencia del pícaro, que se ubica en los márgenes de la sociedad o de la novela confesional que indaga en el crecimiento espiritual del protagonista, este héroe muestra los vaivenes y contradicciones de su situación, muestra el proceso de maduración que exige el ajuste de cuentas entre lo deseado y lo posible, y el dolor que genera este proceso” (9).



burguesa de formación –en cuyo modelo de sociedad no caben sino los blanqueados–, con la retórica de denuncia de la narrativa social.

¿Pero qué si, además, la rotura, los desgarramientos, las hemorragias que coagulan sangre negra no son solo simbólicas sino reales (realistas) y concretas, históricas y también actuales? El escritor haitiano Gary Víctor realiza, en este sentido, un desvío lúcido y clarificador cuando comienza su novela *Le sang et la mer* (2010)<sup>3</sup> con el desangramiento de una joven negra en su cuartucho de una barriada de Port-au-Prince, luego de haberse sometido a un aborto clandestino que corona una sucesión de sometimientos y que, en la vida de Herodiana, la narradora protagonista, significa un doloroso rito de pasaje desde el mundo de las ilusiones en la aldea natal de San Juan al de la adultez de miseria, violencia e injusticia de la capital haitiana: “La noche en que la sangre brotó de mi vientre –comienza Herodiana–, soñé que el mar caminaba hacia la tierra, como una multitud de corderos con el vello de espuma blanquecina de las olas que rompían cadenciosamente los arrecifes de la bahía de San Juan” (Victor 11).

El desvío de Victor respecto de la novela clásica de formación no solo tiene que ver con su magnífico manejo de recursos mágico-realistas, que le permitirán urdir su narrativa de violencia urbana con los materiales simbólicos del imaginario religioso afro-occidental. Puesto que, de principio a fin, la trama entremezcla mitos y valores cristianos con creencias afroantillanas, desde ese comienzo con blancos corderos en el sueño de Herodiana, cuyo nombre remite al sacrificio de los inocentes y quien se encuentra en la barriada irónicamente denominada *Paradi*, hasta la poderosa presencia de Agwe, el dios del mar, el *lwa* que posee a su enigmático hermano Estevel y que terminará por reclamarlo. Ese desvío genérico o *transculturación narrativa* en los términos de Ángel Rama (1982) es, por cierto, un importante elemento de la tradición literaria afroantillana a la que Gary Victor se afilia y la cual sin duda se enriquece con su obra. Pero en esta ocasión me interesa, más bien, destacar otro desvío *genérico*; me refiero a la asunción del autor de una subjetividad femenina para su narración, la adopción de la voz de una joven mujer negra para relatar el drama haitiano contemporáneo, como si el escritor comprendiese que “la cuestión de género es la piedra angular y eje de gravedad del edificio de todos los poderes” (Segato 15-16), y que es necesaria la colaboración de los hombres para el desmonte del “cimiento patriarcal que funda todas las desigualdades y expropiaciones de valor” (Segato 19), incluido el racismo que suscitara la denuncia de Fanon y de los *Bildungsromane* negros de la tradición.

El primer encuentro con Iván Guéras, el mulato de clase alta que, atraído por la belleza de Herodiana, la avanza a la salida de la escuela en “la ciudad inmensa, tentacular, devoradora de esperanzas y de dignidades”, es evocado por la narradora

---

<sup>3</sup> *La sangre y el mar* en su traducción al castellano por Lourdes Arencibia Rodríguez para la edición de Casa de las Américas, de la cual citaré de aquí en más. La novela obtuvo el premio de la institución cubana a la literatura caribeña o creol en el año 2012.

como un comportamiento patriarcal: la “orden perentoria de caminar hacia él” era la “afirmación de una autoridad que estaba seguro de ostentar”; “Jóvenes como él eran dioses en este país” (Victor 69). “Entonces tuve conciencia –reflexiona Herodiana, aun presa del enamoramiento– de la violencia del gesto de Iván y de todo cuanto implicaba. Era la orden del amo a su esclavo, del señor al siervo” (70). Como bien advierte la antropóloga Rita Segato, el género es la trama maestra, el primer modelo de dominación que luego se transpone a diversas desigualdades y subordinaciones, es “la forma o configuración histórica elemental de todo poder en la especie y, por lo tanto, de toda violencia, ya que todo poder es resultado de una expropiación inevitablemente violenta” (Segato 19).

Podríamos explicar el acierto de Victor en explorar la violencia de género<sup>4</sup> – que incluye el impactante intento de violación de la protagonista por parte del tío de Iván y otros dos hombres– como un desvío osado y creativo que potencia, en efecto, los fines pedagógicos de la novela de formación y el sesgo de denuncia de sus modulaciones “negras”, y recurrir una vez más a las imprescindibles reflexiones de la antropóloga argentina para pensar *La sangre y el mar* como una “contra-pedagogía de la crueldad” en rechazo de las construcciones mediáticas, normativizadas y anestesiadas de la violencia latinoamericana. En efecto, la novela *enseña* (muestra e instruye)<sup>5</sup> de un modo contundente que la normalización del poder masculino y su mandato patriarcal (misógino, homofóbico y racista a la vez) constituye una “*pedagogía de la crueldad*, funcional a la codicia expropiadora”, a la rapiña que caracteriza la fase del capitalismo actual (Segato 21), la cual se manifiesta con mayor intensidad –y menores controles– en las urbes latinoamericanas y caribeñas. Los mismos Guéras que en la novela “hacen zafra en los barrios pobres de la ciudad en busca de carne joven y negra para satisfacer su neurosis ancestral y bestial” (Victor 144) –como le advierte a Herodiana la prostituta “loca” que intenta abrirle los ojos– son, según el propio Iván explica a la protagonista, los dueños de *Paradi*:

Más de mil viviendas improvisadas alquiladas por año como promedio a quince mil gurdas [...] casi trescientos setenta y cinco mil dólares estadounidenses al año sin cargas fiscales. Nos damos maña para hacer creer que nuestras tierras han sido ocupadas ilegalmente y así conservamos la posibilidad de que el gobierno nos indemnice. [...] En ese barrio marginal al igual que en otros que poseemos, vendemos, por supuesto, a través de intermediarios, la electricidad, el agua, los productos alimenticios, etc. Sin esfuerzo alguno, *Paradi* nos reporta más de medio millón de dólares estadounidenses por año (Victor, 124).

---

<sup>4</sup> Sigo a Segato en sus formulaciones sobre género y violencia, y en la crítica que realiza de las expresiones “violencia sexual” o “delito sexual”, “pues aunque la agresión se ejecute por medios sexuales, la finalidad de la misma no es del orden de lo sexual sino del orden del poder” (18).

<sup>5</sup> Según George Steiner en *Lecciones de los maestros*, la etimología de decir “*dicere*”, en latín “mostrar”, que luego adopta el sentido de “mostrar diciendo”, apunta al carácter ostensible de la enseñanza (13).

Contra la reducción de la empatía con el sufrimiento de los demás (las mujeres, los niños, las “minorías”, los más vulnerables que en Haití siguen siendo los más “negros” en una escala cromática racializada con fines de consumo y explotación), contra la falta de sensibilidad ante las formas de la crueldad exhibidas en el paisaje (neo)colonial antillano –esa pedagogía practicada por el propio Iván y que Herodiana justifica hasta las últimas consecuencias–, la novela de Victor mantiene las conciencias bien despiertas, exhibe (no sin cierto sensacionalismo) las bajezas más inhumanas; el escritor no resigna –de allí su apropiación de la narrativa de formación– el papel social, instructivo, hasta moralizante, de la literatura, ni se sustrae de la obligación de los intelectuales de pensar Haití, deconstruir sus mitos y denunciar sus males.

Porque así como existen desvíos creativos, terapéuticos, necesarios, para escapar de las imposiciones y de la misma colonialidad del poder –el cimarronaje, la fuga, el *détour* (Glissant) son constituyentes del imaginario caribeño–, también existen “desviaciones” patológicas, comportamientos ligados a fijaciones coloniales, aquello que Fanon denominara “aberraciones afectivas” que instalan a los sujetos racializados “en el interior de un universo del que será bueno hacerle salir” (Fanon 8)<sup>6</sup>. Al igual que el psiquiatra martiniqueño en su capital ensayo, la joven protagonista de *La sangre y el mar* encuentra una tierra dividida entre blancos o mulatos –la familia de Iván, “los amos de esta tierra” (Victor 24) – y una mayoría negra condenada a la exclusión y a un sistema de sometimiento que continúa alienando a los sujetos y enajenando sus destinos, incluso el suyo propio. Con la conciencia irónica característica del género (Swales), la bella Herodiana, quien ha sido fácil presa del poder machista, quien desde el principio intuye que esa violencia misteriosa de Iván “se habría lanzado sobre un niño de la calle” (Victor 17), evoca entonces, mientras se desangra, una experiencia de formación con alta función identificatoria, que apela a los componentes básicos de toda narración popular sobre el desarrollo de una joven mujer. Desde la agonía que vuelve una y otra vez al pasado –dosificando el *suspense*–, el relato recupera sus deseos, sus sueños de realización, su primer amor, su iniciación sexual, hasta la decepción y la lucidez al descubrir que su drama actual, individual, es en verdad histórico, y colectivo:

Iván me ha hecho descubrir tantas cosas. ¡El paraíso y el infierno! ¡La verdad y la mentira! ¡Y sobre todo el envés del mito! Ese mito que con frecuencia era tema de los sermones del pastor Modesto sobre este país nuestro que nos fundaron nuestros ancestros los negros esclavos (Victor, 13).

Como la propia Herodiana aprende luego de la muerte de su padre y la expropiación de sus tierras a manos de los políticos inescrupulosos de la capital, el

---

<sup>6</sup> En *Piel negra, máscaras blancas* Fanon considera hasta la bienintencionada defensa del “alma negra” una operación nociva y perjudicial: “La civilización blanca y la cultura europea han impuesto al negro una desviación existencial [...] lo que se llama el alma negra es una construcción del blanco” (13).

mito de la libertad encarnado en “la primera república negra del mundo” es una quimera (40). Iván se lo confirma luego al advertirle con impunidad: “Esta tierra nos pertenece más a nosotros que a los negros. Les hemos fabricado un hermoso mito. Que les aproveche. Conténtense con eso” (98).

En una sociedad patriarcal y racista de alta intensidad, donde la violencia contra las mujeres es extrema, el aprendizaje de Herodiana puede leerse en un plano alegórico como metáfora del drama de la nación<sup>7</sup>. Se trata, claro, de una nación aún colonial a pesar de su independencia nominal, un territorio sin soberanía, un cuerpo consumido por el patriarcado blanco o mulato que no logra escapar de las trampas del poder. En este sentido, la novela de Víctor se manifiesta entonces como una alegoría de la colonialidad, como secuela, pues, de las novelas románticas de la tradición latinoamericana y antillana o incluso como reescritura de aquellas “ficciones fundacionales”, según la conocida denominación de Doris Sommer (1991), que intentaban –también a través del modo alegórico– la unión erótico-política de los cuerpos (individuales/colectivos) de la patria. En la tradición haitiana, el bovarismo infantil de la protagonista de que “llegaría a caballo un príncipe, hermoso, blanco, de ojos azules...” (Victor 30-31), alimentado por las novelas de amor de la hermana María Francina, debe relacionarse, pues, con aquello que ya en el contexto de la ocupación estadounidense del siglo pasado, en su fundamental *Ainsi parla l'oncle* (1928), Jean Price-Mars denunciara como una desviación patológica en los haitianos, la de darse “un alma a préstamo”: “bovarismo colectivo” que oblitera “condiciones históricas determinadas” (1968: XXXVII),

la facultad de atribuirse una sociedad otra cosa que ella no es. Actitud extrañamente fecunda si esa sociedad encuentra en sí misma los resortes de una actividad creadora que la eleve por encima de sí misma ya que entonces la facultad de concebirse otra cosa que ella no es se vuelve un aguijón, un motor poderoso [...]. Tentativa singularmente peligrosa si esta sociedad entorpecida por los obstáculos, se atasca en los atolladeros de las imitaciones chatas y serviles, porque entonces no parece aportar ningún tributo en el juego complejo del progreso humano y servirá tarde o temprano de seguro pretexto a las naciones impacientes de extensión territorial, ambiciosas de hegemonía para borrarla del mapa del mundo (Price-Mars, 1968 [1928]: XXXIV).

Si el aprendizaje de Herodiana es narrado como un desvío doloroso pero necesario del cuento de hadas occidental –pedagogía patriarcal y eurocéntrica por

---

<sup>7</sup> La identificación del desarrollo individual del personaje con aquel de la nación moderna es una característica del género desde sus orígenes en el s. XVIII, y son varios los autores que han señalado la importancia del *Bildungsroman* en el marco de las burguesías en proceso de consolidación, como contextualiza Moret, “burguesías que debían mostrar, a través de sus obras, modelos de comportamiento, cuyos héroes pudieran ser tomados como ejemplos...” (8). Es interesante además recuperar en este marco la lectura de Fredric Jameson (1986) de las narrativas del “Tercer Mundo” como “alegorías nacionales”, donde –a diferencia de lo que sucedería en los modelos novelísticos del “Primer mundo” que establecen claras divisiones entre lo privado y público–, los relatos potenciarían una proyección más consciente y abierta de la dimensión política y colectiva de la experiencia privada o individual.

autonomasia—, lo que Fanon describiera en el sujeto negro como la liberación de “una serie de taras y secuelas del período infantil” generadas por la educación colonial (10), y la protagonista encuentra una vía de escape precisamente en la escritura de su experiencia formativa (su narración constituye su texto de comienzos como autora), podríamos pensar su operación como un correctivo de la biblioteca colonial franco-antillana. Por cierto, Herodiana se vuelve heroína en tanto, familiarizada con *best-sellers* franceses como *La rebelde* de Guy de Cars, descubre un archivo feminista y afroantillano en la obra de la haitiana Marie Chauvet, que funciona como una especie de modelo a seguir frente a aquel de Mayotte Capécia tan rechazado por Fanon en *Piel negra, máscaras blancas*.<sup>8</sup>

En efecto, Fanon dedica varios pasajes del Capítulo 2, “La mujer de color y el blanco”, a la “enorme mixtificación” de la novela autobiográfica de Mayotte Capécia (seudónimo de Lucette Ceranus) *Je suis Martiniquaise* (1948). Para Fanon, la “acogida entusiasta” obtenida por esta primera obra publicada por una mujer negra en Francia es particularmente alarmante pues “predica un comportamiento malsano” (35). El deseo de Mayotte de casarse con un blanco de ojos azules es leído en el ensayo como síntoma de la tendencia general a la lactificación de la población afroantillana: “Es extraordinaria la cantidad de frases, proverbios y pequeñas líneas de conducta que rigen las elecciones amorosas en las Antillas. Lo importante es no sumergirse de nuevo en la negrada; toda antillana, en sus amoríos o en sus relaciones, procura escoger ‘lo menos negro’”, explica el psiquiatra (Fanon 39). Ante el riesgo de una escritura “lactificada”, Herodiana se construye, por el contrario, como heredera de Marie Chauvet, una escritora fuertemente comprometida con los destinos de Haití, cuya obra en defensa de los más débiles —especialmente las mujeres— fue apoyada por Simone de Beauvoir.<sup>9</sup> Herodiana, así, se forma en el encuentro con el legado poético de Saint-John Perse y en su afiliación con la biblioteca haitiana facilitada por el “librero Bobby”, esas obras “raras” como las “novelas de Edris Saint-Amand, René Depestre, René Dorsinvil, Frankétienne” y hasta los “viejos ejemplares de la revista *Conjonction*”. Si, como Herodiana comprenderá después, *Danza sobre el volcán* de Chauvet, le proporcionará, más que muchos libros de historia, “pistas sólidas para entender el drama de nuestro país” (101), la novela de formación de Victor/Herodiana, en una clara puesta en abismo, subraya su propia finalidad pedagógica respecto del drama contemporáneo. En el camino, la heroína llorará a sus hombres, y logrará cumplir su deseo más remoto:

---

<sup>8</sup> Por cierto, como se colige de la lectura de *Peau noire, masques blancs*, si la obra de Césaire y en especial su *Cahier d'un retour au pays natal* es el modelo de *Bildung* negra para Fanon, la literatura de Mayotte Capécia es el anti-modelo.

<sup>9</sup> La trilogía de *nouvelles* *Amour, Colère, Folie* de Marie Vieux-Chauvet fue publicada en un solo volumen en Francia en 1968 por la prestigiosa Gallimard, a instancias de Simone de Beauvoir. Vieux-Chauvet fue una firme opositora de la dictadura de Duvalier; dada la persecución sufrida en Haití, su obra, considerada un ataque al duvalierismo, fue retirada de circulación por la propia familia de la autora.

Yo, Herodiana Palus, campesina de San Juan i escribir libros como los que tanto me gustaban desde que la hermana María Francina me abrió las puertas de su biblioteca! Ese era un sueño mucho más irrealizable que el de verme lejos de San Juan, lejos de *Paradi* llevada por un príncipe blanco y de ojos azules. (61)

## Bibliografía

- Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*, trad. de Ángel Abad. Buenos Aires: Editorial Abraxas, 1973.
- Jameson, Fredric. “Thirld-World Liteature in the Era of Multinational Capitalism”, *Social Text*, N°15, Autumn 1986: 65-88.
- Maes-Helinek, Hena. “The Novel from 1950 to 1970”, *A History of Literature in the Caribbean*. Vol. 2: *English- and Dutch-speaking Regions*. Albert James Arnold, Julio Rodríguez-Luis & J. Michael Dash, eds., Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins/ Association Internationale de Littérature Comparée, 2001: 127-148.
- Moret, Zulema. *Esas niñas cuando crecen, idónde van a parar?*, Amsterdam: Rodopi, 2008. Texto y Teoría, Estudios Culturales, 35.
- Price-Mars, Jean. *Así habló el tío* [1928]. Prólogo de René Depestre. Traducción de Virgilio Piñera. La Habana: Casa de las Américas, 1968. Colección de Literatura Latinoamericana, 34.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*, Madrid-México-Buenos Aires-Bogotá: Siglo XXI, 1982.
- Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*, Madrid: Traficantes de sueños, 2016.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1991.
- Steiner, George. *Lecciones de los maestros*, traducción de María Condor. México, Siruela/ Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Swales, Martin. *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse* [1978], Princeton: Princeton University Press, 2015.
- Victor, Gary. *La sangre y el mar*, trad. de Lourdes Arencibia Rodríguez, La Habana: Casa de las Américas, 2012.

**JACQUES ROUMAIN Y SUS “ALIADOS MÁS FIELES”:  
CORRESPONDENCIAS INTELECTUALES CON NICOLÁS GUILLÉN A  
LA LUZ DE ALGUNAS CRÓNICAS PERIODÍSTICAS**

**Florencia Viterbo  
Universidad de Buenos Aires/  
Facultad de Filosofía y Letras /CONICET  
Argentina**

Jacques Roumain (1907-1944) comenzó su carrera literaria, intelectual y política en el convulsionado contexto haitiano, que por entonces transitaba sus últimos años de Ocupación estadounidense, la cual se había iniciado en 1915 y finalizaría en 1934. Roumain, mulato y rico en un país de negros pobres, hijo de la más alta aristocracia, sin embargo no dudó en desarrollar una carrera periodística<sup>1</sup> que se manifestó como una trinchera política en contra de los intereses de su clase. Ya desde Suiza a los dieciocho años, demostraba una apatía absoluta por sus estudios de ingeniería agraria (carrera que le podría haber permitido administrar las tierras de su familia), y una fuerte preocupación por los problemas sociales de su país<sup>2</sup>, sumado a un deseo profundo por tender lazos con otros intelectuales de sus mismos intereses, sus “aliados más fieles” (430)<sup>3</sup>.

Diversas acciones evidencian estos objetivos desde su llegada a Haití en 1927 hasta su muerte en 1944. Algunos ejemplos son la fundación de las revistas nacionalistas o “indigenistas”: *La Trouée: revue d'intérêt général* (julio de 1927-marzo de 1928) y *La Revue Indigène. Les Arts et la Vie* (julio de 1927 – febrero de 1928). Estas revistas, aunque efímeras, fueron consideradas pilares del indigenismo haitiano: un movimiento que no sólo pretendía sentar las bases de una cultura nacional (renegando de los modelos franceses de influencia), sino que además buscaba establecer un contacto con los indigenismos gestados en otras partes de América Latina. Por otra parte, en abril de 1928 Roumain fundó y presidió la Liga de

---

<sup>1</sup> Si bien aquí analizamos parte de su labor periodística, fue también escritor y científico. Publicó poemarios, novelas, *nouvelles* y cuentos. Asimismo, en sus últimos años de vida se interesó por la etnología, y por ello tomó cursos de esta disciplina en París y en Nueva York, se formó con Paul Rivet, conoció a Fernando Ortiz y Alfred Métraux, llegando a participar de la fundación del Bureau d'Ethnologie de la République d'Haïti en 1931. (Cfr. D'ans 2003).

<sup>2</sup> El 15 de enero de 1925, el joven Roumain desde Zurich le escribe una breve carta al director del periódico *Courrier Haïtien*, Joseph Jolibois, felicitándolo por su audacia para llevar a cabo una prensa opositora a la Ocupación norteamericana. Allí, Roumain le explica que se encuentra estudiando ingeniería, pero que “la inacción me es día tras día más insoportable. Tengo prisa por retornar a Haití, para ayudar a elevar el coraje de las masas y tranquilizar al pueblo” (Roumain 2003 429. Traducción mía). El original francés: “l'inaction m'est de jour en jour plus insupportable. J'ai hâte de retourner en Haïti, afin d'aider à relever le courage des masses et a soulager le peuple”. De aquí en más todas las traducciones me pertenecen.

<sup>3</sup> En la misma carta plantea: “vous me comblerez si vous voudriez me faire l'honneur de me considerer au nombre de vos *alliés les plus fidèles*”. (Roumain 2003 430, énfasis mío).

la Juventudes Patrióticas Haitianas, espacio que enmarcó formalmente su actividad política de izquierda. Asimismo, en febrero de 1928 fue nombrado gerente responsable del periódico *Petit Impartial* con Georges Petit como director, tarea que le permitió desarrollar una fructífera actividad periodística y que complementó con publicaciones en muchos otros periódicos del país y del mundo<sup>4</sup>. Por otra parte, desde muy joven ejerció la diplomacia, desde delegado en reuniones partidarias en 1930, hasta Encargado de Negocios por Haití en México, en 1942. Finalmente, quizás el episodio más genuino de su preocupación por los intereses sociales de su país y su búsqueda por entablar redes intelectuales, fue la fundación, junto a Christian Beaulieu y Étienne Charlier, del Partido Comunista Haitiano en 1934. Todas estas actividades de militancia fueron interrumpidas por períodos de exilio y de prisión. El primer arresto fue a menos de un año de iniciada su labor en *Petit Impartial* por un delito de prensa; prisión de la que se liberó recién en agosto de 1929, aunque no por mucho tiempo ya que en octubre fue arrestado nuevamente hasta diciembre. Justamente, analizaremos que sus crónicas denuncian el hostigamiento hacia la prensa y la imposibilidad de una prensa independiente. Por otra parte, a fines de 1932, Roumain fue acusado de conspiración comunista; lo que lo llevó a la clandestinidad por un tiempo y a la cárcel entre 1933 y 1936. Fue en estos años de encierro donde contrajo el paludismo, enfermedad que complicará su salud por el resto de sus días. Luego de ser liberado, se exilió de su país por casi seis años.

Aun así, a pesar de haber vivido una brutal persecución política, Roumain fue consecuente desde sus primeras intervenciones hasta el final de su vida, sin dejar de poner en práctica los valores comunistas con los que comulgó desde su juventud, con la convicción de la importancia de establecer contactos intelectuales en la lucha por una verdadera independencia política y económica de su país y del Caribe. Es en este marco en el que conoce a su copartidario político, el cubano Nicolás Guillén.

### *Jacques Roumain y Nicolás Guillén*

Roumain y Guillén (1902- 1989) se conocieron fortuitamente en París en 1937. Ambos militantes de izquierda (Guillén se afiliará al Partido Comunista Cubano a su regreso ese año), se encontraron camino al segundo Congreso por la Defensa de la Cultura, realizado en Valencia, Barcelona y Madrid: una alianza antifascista entre intelectuales de todo el mundo en plena guerra civil española. Roumain finalmente no pudo asistir al congreso por razones de salud, pero, sin embargo, inició una amistad con Guillén cuando este regresó a París y se instaló allí unos meses.

---

<sup>4</sup> Solo por mencionar algunos ejemplos: *Le Nouvelliste*, *La presse*, *Haiti-journal*, *New York Herald Tribune*, *Le Temps*, *Le Matin*, etc.



Si bien es conocida y ha sido comentada por la crítica esta amistad<sup>5</sup>, los vínculos entre ambos intelectuales suelen estudiarse superficialmente en el marco de los vínculos entre Cuba y Haití porque se trata de figuras canónicas de ambas literaturas. Sin embargo, mucho se ha versado sobre sus textos ficcionales, pero poco sobre los periodísticos y menos aún sobre las coincidencias que estos escritos develan, huellas de sus similares intereses desde mucho antes de conocerse.

Como ya se ha mencionado, la vida intelectual y periodística de Jacques Roumain comenzó en su muy temprana juventud, entre 1925 y 1928. Contemporáneamente, en 1922, Nicolás Guillén regresó a su tierra natal, Camagüey, luego de haber abandonado sus estudios de Derecho en La Habana, para dedicarse a la actividad poética, pero además, para fundar una breve revista literaria, *Lis*, y luego incorporarse a la redacción del diario *El Camagüeyano* en marzo de 1924. Desde entonces, nunca abandonará el periodismo, tarea que se verá permeada sobre todo por sus funciones como intelectual orgánico de la Revolución Cubana décadas más tarde.

Ambos itinerarios perfilan desde sus inicios un pensamiento nacionalista y latinoamericanista, aunque no por ello desconocen el escenario internacional; por el contrario, participan de él intensamente. Ambos plasman un claro rechazo al imperialismo (a Estados Unidos fundamentalmente) y buscan consensuar ideas con otros intelectuales de la región, avanzando hacia el desarrollo de un nacionalismo militante. Pero además, en consonancia con el modelo que desde la Revolución Rusa en 1917 y la Tercera Internacional en 1919 plantea el Partido Comunista desde Moscú, Roumain y Guillén sientan las bases de su pensamiento internacionalista, tomando la reivindicación de la cultura nacional como punto de partida de una unión mayor, con los que Fanon llamará “los oprimidos de la tierra”. Un ejemplo es el texto de recibimiento a Guillén en Haití publicado en el periódico *Le Nouvelliste* en agosto de 1942; también la entrevista a Roumain publicada en el periódico *Hoy* en octubre de 1942 a su paso por La Habana<sup>6</sup>. En ambos textos Roumain destaca la historia común entre Cuba y Haití, base suficiente para fortalecer los lazos de fraternidad y colaboración entre ellos. Es necesario “unir estrechamente a todas las naciones de América” para favorecer “las libertades democráticas” (793) de las naciones latinoamericanas, en definitiva, para luchar de manera unificada contra el imperialismo mundial. Coincidentemente, Guillén en su autobiografía de 1982, *Páginas vueltas. Memorias*, describe su viaje a Haití en 1942, en visita oficial, como prenda de unidad cubano-haitiana, en busca de una lucha antifascista en plena guerra.

---

<sup>5</sup> Las *Oeuvres complètes* de Jacques Roumain (Cfr. Bibliografía) contienen un apartado especial destinado a Roumain y Guillén de considerable volumen. La famosa “Elegía a Jacques Roumain” de Guillén es objeto de estudio obligatorio al analizar este tipo de subgénero lírico en el cubano. Véase, por ejemplo, el extenso análisis que le merece Ángel Augier en su prólogo a la edición Ayacucho (Cfr. Bibliografía).

<sup>6</sup> *Le Nouvelliste* publicará esta entrevista el 24 de noviembre.

Por ello, el rol de los intelectuales es clave y traspasa las fronteras: en 1939 Roumain brindó una conferencia en la YMCA de Harlem en donde le otorga significancia a la presencia de escritores tanto negros como blancos para superar prejuicios, para unirse en una común defensa de los valores esenciales de la humanidad. Los intelectuales y periodistas deben estar comprometidos en busca de la preservación de los “tesoros de la humanidad- paz y libertad” (697). Deben pronunciarse como “servidores de la gente” (696)<sup>7</sup>, y su tarea debería ser denunciar la guerra y el imperialismo, sea en la Nación que sea, y utilizando el periodismo en favor de la civilización. Los escritores deben ser hombres de acción. No importa ya el origen de la denuncia; las necesidades de las Naciones responden a una coyuntura globalizada en la que es necesario involucrarse. La prensa, pero también los libros y la radio son los medios necesarios para difundir la paz y denunciar la guerra.

Guillén, al respecto, coincide en que los intelectuales deben ser comprometidos y esto lo lleva a cabo en sus crónicas. De esta época es “Conversación con Waldo Frank”, una entrevista en donde Frank plantea que no importa el color de piel; hay blancos tan esclavizados como los negros y son los partidos de izquierda los que deben luchar por modificar los actuales patrones de distribución de la riqueza, la explotación en las condiciones actuales de trabajo, las condiciones políticas. Frank propone una sociedad sin clases, liderada por los obreros, campesinos e intelectuales, como único camino a la liberación de los marginados. Además en esta entrevista hay una denuncia al franquismo, y la reproducción de esta entrevista, así como también las crónicas antifranquistas y su poema “España”, son denuncias del cubano como intelectual de izquierda que apoya al pueblo republicano español y alienta a los intelectuales españoles a seguir luchando contra Francisco Franco. Guillén refuerza su rol como comunicador y denunciante en “Cultura contra fascismo: la alianza de intelectuales españoles”, en donde plantea que la guerra no está solo en las trincheras; también es necesario que los artistas se comprometan tomando partido<sup>8</sup>.

También de 1937 son dos crónicas antifascistas de Roumain. A pesar de no compartir con Guillén un ancestro común, España, y pertenecer justamente a un pueblo cuyo idioma y costumbres nada tienen que ver con una Madre Patria española, Roumain como intelectual comprometido no es ajeno a la Guerra Civil. Posee dos crónicas: “Intervention au congrès des écrivains” y “Discours de Jacques Roumain”. La primera, a pesar de su brevedad, quizás es la más atractiva ya que aún a los ideales de libertad de Haití, una “pequeña nación de negros” (679)<sup>9</sup>, con los de otras Naciones en donde Bolívar, Maceo y Martí son protagonistas. De esta crónica

---

<sup>7</sup> El original en inglés: “treasures of humanity- peace and liberty” y “servants of the people”.

<sup>8</sup> Guillén posee además de “Conversación con Waldo Frank” y “Cultura contra fascismo: la alianza de intelectuales españoles”, otras crónicas antifranquistas: “Madrid sitiado, en su sitio”; “Un poeta en Espardeñas”; “Madrid, noviembre un año después”. Todas de 1937.

<sup>9</sup> En inglés (el original francés ha desaparecido): “a small nation of black people”.

también, y de manera coincidente una vez más con Guillén, es la identificación de Roumain como Negro, comunista y antifascista, uniendo en un mismo acorde, notas que no parecerían armoniosas entre sí. Y lo explica agregando que el fascismo condena a la indignidad a “mi raza”, entre otras razones. Guillén por estos años es coincidente, ya que en el Congreso por la Defensa de la Cultura, el famoso congreso antifranquista al que al final Roumain no puede asistir por razones de salud, el cubano aclara: “Vengo, como hombre negro”, uniendo también el antifranquismo con el factor racial. Roumain, a pesar de ser mulato, hijo de la aristocracia haitiana y nieto de un expresidente, ubica sus raíces en los negros esclavos que lucharon por la libertad de su país, y por eso interpela a los escritores a hacer lo mismo: “Como escritor, tomo partido por la defensa de la cultura amenazada por la barbarie fascista” (679)<sup>10</sup>.

En relación con otras temáticas de las crónicas, dos ejes coincidentes son el rechazo a Estados Unidos, por la política económica en contra de los intereses del Caribe, y por su trato hacia los negros. En “Conversación con Waldo Frank”, Guillén critica duramente la política estadounidense de “la buena vecindad” de Franklin D. Roosevelt, así como también al capitalismo en general. Roumain, por su parte, escribe la crónica “La tragédie haïtienne” en el parisino *Regards*, en noviembre de 1937. Allí denuncia la masacre de Montechristi, la matanza de miles de haitianos en la frontera con República Dominicana, el ocho de octubre de 1937. A tan solo un mes de acaecido el suceso, y quizás por eso desconociendo los detalles del mismo pero con la voluntad de darlo a conocer rápidamente, denuncia no sólo a Rafael Leónidas Trujillo, el dictador de República Dominicana que ordenó la matanza, sino también la complicidad de Sténio Vincent, presidente de Haití entre 1930 y 1941. Y asimismo, destaca que el fenómeno de la migración de haitianos hacia las tierras dominicanas y cubanas se debe a la desposesión de las tierras haitianas por parte de las grandes empresas industriales americanas como la azucarera H.A.S.C.O.; por atentar contra los pequeños productores y no permitirles desarrollarse. Para el haitiano, la intervención de estas empresas sería la causa del desequilibrio económico que obligó a los campesinos haitianos a buscar nuevas tierras para trabajar. La denuncia política de Roumain, que complica a los dirigentes de ambos países no sólo por la matanza sino también por privilegiar intereses económicos que favorecen a los Estados Unidos, es cuidadosamente publicada en un periódico parisino. Aun así, Roumain es demandado por la justicia francesa que lo condena por ultraje a un jefe de Estado extranjero. Una vez más, una condena por delito de prensa a pesar de estar en el exilio.

La crítica a Estados Unidos no sólo está relacionada con lo económico, también con lo social y cultural. Ambos escritores denuncian los malos tratos que

---

<sup>10</sup> En inglés (el original francés ha desaparecido): “As a writer I take my stand for the defence of culture threatened by Fascist barbarism”.

reciben los negros en Estados Unidos, y reflexionan sobre la necesidad de que estas conductas no sean llevadas a cabo en los países latinoamericanos. Por eso plantean la necesidad de unir blancos y negros, mulatos y negros, “pueblo” y “élite”, al interior de sus países. Estos textos poseen un fuerte arraigo nacionalista, sin olvidar el peso del internacionalismo comunista que también los obliga a pensar en la unión con los negros y las clases oprimidas del mundo. En “El camino de Harlem” (1929) Guillén analiza el racismo en Estados Unidos, realizando una dura crítica y también advirtiendo a sus lectores: al maltratar a los negros cubanos los blancos siguen “el camino de Harlem”, es decir, la imitación del modelo estadounidense de discriminación de la población negra, aislándola, ubicándola en un gueto en donde no hay contactos entre blancos y negros. Esto, según Guillén, es perjudicial para Cuba ya que genera odio y violencia. Este mismo sentimiento aparece en “Comment on traite les nègres aux États - Unis”: una crónica de 1928, en donde Roumain se dedica Estado por Estado a precisar datos concretos de maltrato y ausencia de derechos de la población negra estadounidense. El texto es intencionadamente expositivo para, en el final y al igual que Guillén, advertir a la élite haitiana sobre el racismo del país del norte y el peligro de su imitación.

Ambos escritores advierten sobre la necesidad de una unión entre negros y blancos, y negros y mulatos, para un verdadero progreso nacional. Por ello, las crónicas “La conquista del blanco” (1929) y “El blanco: he ahí el problema” (1929), de Guillén, plantean la necesidad de que el negro deje de ser considerado inferior y participe del mundo social de los blancos. Aprovecha, asimismo, para criticar a Estados Unidos:

Yo opino que, ante todo, importa echarnos un poco a la espalda esa vanidad, que es a veces nuestro enemigo peor, y hacer acto de presencia en todos los sitios públicos donde sepamos que habremos de sorprender a los blancos, porque nuestra misma timidez los ha ido acostumbrando a no vernos. *¿A pelear?* De ninguna manera. A recordarles que somos de verdad sus hermanos. A decirles que deben contar con nosotros. A hacerles presente que vivimos en la República de Cuba y no en una sureña plantación algodonera de los Estados Unidos (Guillén 1975, énfasis mío).

El énfasis en la cita denota la voluntad de Guillén de una verdadera unión, dejando de lado las divisiones raciales como sí aparecen en Estados Unidos.

Roumain en su crónica de 1928 “Le peuple et l’élite”, plantea el mismo problema entre la élite mulata y el pueblo negro:

“[...] una Unión de todos los brazos, de todos los corazones es necesaria para la salud de nuestra desafortunada Patria [...] el pueblo no ha sido para la Élite más que una suerte de usina a explotar. [...] *¿Hablaemos del derecho a exigir venganza?*”

Pues no [...] No debe haber más puños levantados, sino manos amplias abiertas para la fraternal unión” (Roumain 445, énfasis mío)<sup>11</sup>.

El haitiano habla de “salud” y nuestro énfasis va en consonancia con lo que dirá Guillén en 1929: la venganza atenta contra la “fortuna” de la Patria. Roumain entiende y deja en claro que la unión es económica además de racial.

Por lo tanto, no sólo la crítica es a los Estados Unidos, sino que también se denuncian las élites gobernantes que dejan penetrar al extranjero. Roumain, con la confianza de que la juventud haitiana es capaz de realizar un cambio sustancial en la dirigencia del país, escribe una serie de crónicas en 1928 en donde hace referencia a la gloria de los Ancestros independentistas, para desde allí pedirle a la juventud que se agrupe y que evite ser un “parásito inútil despreciable y generalmente dañino” (466)<sup>12</sup>. En efecto, esta breve crónica llamada “Réflexions” plantea que el haitiano es un “apático” y que es la burguesía haitiana la responsable de la decadencia del país. Esta idea es ampliada en “Voix de la jeune Haïti: les tièdes”. Se dirige al extranjero para decirle que el pueblo tiene “verdes” y “jóvenes ramas” que disparan como “flechas rápidas” (464)<sup>13</sup> para el progreso del país. En “Manifeste à la jeunesse”, Roumain argumenta que la Patria está siendo traicionada, “vendida por una minoría de miserables protegidos por las fuerzas americanas” (467)<sup>14</sup>. Y agrega que los haitianos tienen un dilema a seguir: un camino de pendiente dulce que conlleva a un abismo, y otro arduo, pero que conduce a una cima. Este dilema se resuelve pensando en que lo primordial es la Libertad, y para ello se necesita una masa unida, sin facciones y sin clases en contra de un enemigo común. Por eso busca adhesiones con la necesidad de entablar un debate sobre la educación de la élite, porque así como Roumain se separó del destino prefijado por su clase, también apela a que la juventud “desobedezca” a sus familias: “un gesto doloroso, pero necesario” (468)<sup>15</sup>. Estas crónicas de 1928<sup>16</sup> apuntan a la juventud como una promesa, y esto puede deberse a la religación con otro intelectual de la época, Jean Price-Mars, quien posee un proyecto ético cívico para la élite haitiana plasmado en su libro *La Vocation de l'élite*, de 1919. Price-Mars está convencido de la necesidad de cambiar la mentalidad de la élite a través de la educación para valorizar el África y sus civilizaciones, y revertir el racismo en Haití. (Cfr. Dash 2003 1361-1362).

---

<sup>11</sup> El original en francés: “[...] une Union de tous les bras, de tous les cœurs est nécessaire pour le salut de notre malheureuse Patrie [...] le peuple n’a jamais été pour l’Élite qu’une sorte d’usine à exploiter. [...] Parlerons-nous du droit de demander vengeance? Mais non [...] Il ne faut plus de poings brandis, mais des mains larges ouvertes pour la fraternelle union”. (Roumain 2003 445).

<sup>12</sup> El original en francés: “parasite inutile, méprisable et souvent nuisible”.

<sup>13</sup> El original en francés: “Vertes son ses braches et dis-toi que des jeunes branches on fait les flèches rapides”.

<sup>14</sup> El original en francés: “vendue par une minorité de miserables protégés par les forces américaines”.

<sup>15</sup> El original en francés: “désobéissance [...] un geste douloureux, mais nécessaire”.

<sup>16</sup> Las otras crónicas de este grupo son: “À la jeunesse” y “Jeune-Haïti”.

Guillén, por su parte, escribe una crónica cuyo tema es la educación en el contexto del racismo, y también acusa a la dirigencia de ser cómplice de que Estados Unidos haga sus negocios “en contra del pueblo” (“Palabras en México”), anulando la actividad cultural y socavando una prensa opositora. Con la firme convicción de que no existen razas superiores y, por lo tanto, argumentando que es negativo para el país una educación que discrimine blancos de negros (“Racismo y cubanidad”), Guillén denuncia que Cuba es manipulada por Estados Unidos, que el pueblo ha sido traicionado por cómplices de este imperio (“Camagüey, la ciudad enferma”), y que existe una salida en el arte y en el rol de los intelectuales. Por esto actúa del mismo modo que su par haitiano: estableciendo vínculos con intelectuales que comparten similares posturas ideológicas y que puedan colaborar con la verdadera independencia del país. Ambos, Guillén<sup>17</sup> y Roumain<sup>18</sup>, en sus textos periodísticos, hacen referencia a intelectuales de su país y del mundo, tomando la prensa como herramienta de militancia.

En “Racismo y cubanidad”, Guillén polemiza desautorizando el artículo de un colega periodista porque este último no reconoce que la historia cubana une blancos y negros. Roumain, por su parte, se extiende en la historia e ideas de Mahatma Ghandi en una serie de crónicas entre 1928 y 1930, para presentarlo como un modelo a seguir por su lucha contra las desigualdades de la India en pos de una nación unida y organizada en contra del Imperialismo.

En esta misma línea, tanto Guillén como Roumain le dedican algunas crónicas a denunciar la prensa oficialista. Roumain en “Agissons!” (1930) defiende a la prensa opositora en su tratamiento sobre la masacre de Cayes, denostando a los periodistas oficialistas. En otra crónica de 1929 (“Appel à la presse”) critica al gobierno de Louis Borno por perseguir y encarcelar a los periodistas opositores, dando a conocer los nombres de todos los diarios y periódicos cómplices del “régimen”. Del mismo modo, Guillén en 1937 en el “Discurso en el Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura” acusa al gobierno de perseguir a la prensa opositora en Cuba. Es decir, ambos intelectuales critican o elogian a otros colegas, pero también tematizan el papel de la prensa. Porque para ambos (y hasta coinciden en utilizar la

---

<sup>17</sup> De este primer período (compilado en el primer volumen de su producción. Cfr. Nota 20) algunas crónicas en donde se hace referencia a intelectuales y artistas del país y del mundo son: “Rosendo Ruiz”, “Conversación con Langston Hughes”, “Sones y soneros”, “La última noche de Guty Cárdenas en La Habana”, “Racismo y cubanidad”, “Palabras en México”, “Conversación con Waldo Frank”, “Discurso en el congreso internacional de escritores en defensa de la cultura”, “Un poeta en Espardeñas”, “Cultura contra fascismo: la alianza de intelectuales españoles”, “Madrid, noviembre un año después”.

<sup>18</sup> En Roumain algunas de las crónicas en donde hay referencias a intelectuales y a la prensa son: “Défense de Paul Morand. Un écrivain étranger ne saurait être par définition un apologiste”, “Un prêtre a le droit d’être un soldat quand sa patrie est en danger”, “M. Frédéric Gaetjens, défenseur du clergé français”, “La presse dominicaine et Haïti”, “Présentation de Langston Hughes”, “Lettre à Tristan Rémy”, “Intervention au congrès des écrivains”, “Les intellectuels haïtiens et la défense de la culture”, “Entrevista en La Habana. El pueblo haitiano está encarando sus deberes de guerra con notable fortaleza”.

misma palabra) hay un “estancamiento”<sup>19</sup> en la realidad social y cultural de sus países. Por eso, demandan y alientan una prensa independiente.

Roumain muere prematura y repentinamente en 1944, dejando inconclusa una obra que sin lugar a dudas habría profundizado su compromiso intelectual y su militancia política. Guillén, por su parte, sí la continuó con su clara adhesión a la Revolución castrista. Entre esta gran cantidad de textos prosísticos, figura el prólogo de una de las tantas ediciones en español de *Gouverneurs de la rosée*, con el artículo “Sobre Jacques Roumain”, publicado inicialmente en el periódico *Hoy* en 1961 y luego incorporado a su antología de textos periodísticos (*Prosa de Prisa*) en 1975<sup>20</sup>. Guillén tampoco se olvida de su amigo haitiano, enviándole a su esposa, Nicole, en 1948 su famosa elegía (“Elegía a Jacques Roumain”), texto de referencia obligada al estudiar a ambos autores. Asimismo, relató sobre la amistad que tenían en su autobiografía de 1982. En todos estos escritos Guillén es celebratorio de la obra de su amigo, identificando aspectos de esa obra con la suya propia. A pesar de haber compartido poco tiempo juntos, Guillén hacia el final de su vida evidencia el profundo conocimiento que tenía de su amigo, pero también revela aspectos centrales de su propio pensamiento, por ser parte junto con otros intelectuales del Caribe y del mundo, de un arco de ideas comunes, por ser “aliados” a pesar de las fronteras de clase.

## **Bibliografía**

### *Corpus*

Guillén, Nicolás. *Prosa de prisa*, ed. Ángel Augier. La Habana: Editorial Arte y Literatura. 1975-1976.

Guillén, Nicolás. *Páginas vueltas. Memorias*. La Habana: Unión de escritores y artistas de Cuba. 1982.

Roumain, Jacques. *Oeuvres complètes*, ed. crítica coordinada por Léon-François Hoffmann. Madrid: Allca XX. 2003.

---

<sup>19</sup> Guillén se refiere al “estancamiento social” en “Discurso en el congreso internacional de escritores en defensa de la cultura” (1937): “Cuba vive actualmente sumergida en un estancamiento social verdaderamente patético: apenas puede alentar allí una prensa de oposición, y cuando alienta, ha de estar defendiéndose desesperadamente contra las agresiones de la policía”. Roumain, por su parte, se refiere a ello en “Agissons!” (1930): “La situation haïtienne paraissait arrivée a un degré de stagnation complète”.

<sup>20</sup> Luego del triunfo de la Revolución Cubana en 1959, Guillén regresa de su exilio en Argentina (como último punto de un largo periplo) y comienza a colaborar con el gobierno de Castro. Ya consagrado como diplomático de la Revolución, su biógrafo, Ángel Augier, compila sus crónicas, ensayos y discursos en una obra de tres volúmenes titulada *Prosa de Prisa*. Los dos primeros fueron publicados en 1975 y el tercero en 1976.

*Teórico-crítica*

- Anderson, Perry. “Internacionalismo: un breviario”, *New Life Review* (en español) 14 (2002): 5-24.
- Augier, Ángel. “Prólogo. Las grandes elegías de Nicolás Guillén”. Guillén, Nicolás *Las grandes elegías y otros poemas*, ed. Ángel Augier. Barcelona: Ayacucho. 1984.
- Augier, Ángel. “Prólogo”. Guillén, Nicolás *Prosa de prisa*, ed. Ángel Augier. La Habana: Editorial Arte y Literatura. 1976.
- D’ans, André-Marcel. “Jacques Roumain et la fascination de l’ethnologie”. Roumain, Jacques *Oeuvres complètes*, ed. crítica coordinada por Léon-François Hoffmann. Madrid: Allca XX. 2003.
- Dash, Jean Michel. “Jacques Roumain romancier”. Roumain, Jacques *Oeuvres complètes*, ed. crítica coordinada por Léon-François Hoffmann. Madrid: Allca XX. 2003.
- Ellis, Keith. 2003. “El compromiso caribeño de Nicolás Guillén”, *Anales del Caribe. Revista multilingüe. Colección digital* (2011): 133-142.
- Ellis, Keith. 2007. “La imagen de Jacques Roumain y la visión de integración caribeña de Nicolás Guillén”, *Anales del Caribe. Revista multilingüe. Colección digital* (2011): 21-31.
- Fleischmann, Ulrich. “Jacques Roumain dans la littérature d’Haïti”. Roumain, Jacques *Oeuvres complètes*, ed. crítica coordinada por Léon-François Hoffmann. Madrid: Allca XX. 2003.
- García, Xosé Lois. “El Haití de Jacques Roumain en la obra de Nicolás Guillén”, *Rebelión* [www.rebelion.org](http://www.rebelion.org). Última consulta: septiembre de 2017.
- Iñigo Madrigal, Luis. “Introducción”. Guillén, Nicolás *Summa Poética*, ed. Luis Iñigo Madrigal. Madrid: Cátedra. 2006.
- Morejón, Nancy. *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*. La Habana: Unión de escritores y artistas de Cuba. 1982.



# CALIBAN: LA FISURA EN EL DISCURSO COLONIALISTA EN *THE TEMPEST* DE W. SHAKESPEARE

María Angelina Cazorla  
Universidad Nacional del Nordeste/  
Departamento de Letras/ Facultad de Humanidades  
Argentina

## 1. Introducción

Próspero es el legítimo duque de Milán quien ha sido injustamente expatriado como resultado de una conspiración entre su hermano Antonio y Alonso, rey de Nápoles. Este exilio obligado, junto a su pequeña hija Miranda, se cumple en “una isla deshabitada” del mar Mediterráneo (probablemente entre las costas italiana y africana), pero que podría igualmente encontrarse en el Atlántico o el Caribe. Según Fernández Retamar esta isla desierta es una metáfora de las islas a las que arribaron los conquistadores españoles expatriados en el Mar Caribe (2003:31). *The Tempest* (1611) de William Shakespeare, se desarrolla en una tierra remota habitada (y gobernada) por Calibán, un *homo monstrous* “salvaje y deforme” a quien Próspero depone, esclaviza, somete y domina. El duque representa al europeo civilizado que otorga al nativo el lenguaje como primer logro (y riesgo) del proceso expansionista colonial. Así, el primitivo Calibán (a pesar de que en la obra no dice más que un centenar de líneas) se convierte en el emblema universal de los pueblos oprimidos de América, Asia y África; un modelo de identidad de América latina y del indio americano. El eje del análisis será, pues, ésta y otras formas de usurpación, dominación, sometimiento, explotación, servilismo, autoridad y abuso de poder en el marco de las aspiraciones coloniales de la Inglaterra jacobina

El proyecto colonial y el afán expansionista inglés (iniciado con Irlanda) estimularon la difusión de una serie de relatos de naufragios, crónicas de viajes y expediciones que empezaron a circular ampliamente en Inglaterra hacia 1610. Esta comedia breve y simple, respetuosa de las unidades aristotélicas<sup>1</sup>, carece de trama; su único acontecimiento exterior es una tempestad (provocada por un conjuro mágico) que, a su vez, desata una serie de usurpaciones e impulsos coloniales en (casi) todos sus personajes, entre ellos: Gonzalo y Stefano por ejemplo. Por razones de espacio, centraremos nuestra mirada en las figuras de Próspero y Calibán, en la legitimidad de sus gobiernos (monárquicos) y la justificación de la colonización

---

<sup>1</sup> Todo ocurre durante tres horas de un mismo día, en la isla (des)habitada y la única acción se limita a la reconciliación de Próspero con sus enemigos

europaea, por ser éste un asunto político de particular vigencia en la Inglaterra renacentista.

## 2. Próspero

Prospero es uno de los protagonistas más enigmáticos de Shakespeare. Es un personaje íntimamente herido por su hermano usurpador, pero el absolutismo que ejerce sobre los otros personajes de la obra y sus discursos exagerados lo hacen difícil de ver con simpatía. En nuestro primer encuentro con él, se revela engreído y soberbio, y su insistencia reiterada en que Miranda (¡y el público!) presten atención a su narración tediosa, sugiere que su historia personal termina aburriendo a todos. La búsqueda del conocimiento mágico ha hecho que Próspero descuide los asuntos cotidianos del ducado, dando el lugar a la traicionera usurpación que sufre. No obstante, a pesar de sus deficiencias de gobernante en Milán y, aún deshonrado en la isla, se autoproclama la única autoridad y el señor absoluto (tirano y omnipresente) de una tierra aparentemente deshabitada; como si un simple desembarco bastara para legitimar la dominación colonial. Utiliza toda su magia para controlar la naturaleza y, así, poner en movimiento toda la obra (casi por sí solo). Sus diversas iniciativas, hechizos y manipulaciones funcionan como parte de su gran diseño arquitectónico para lograr una resolución romántica que incluya indulgencia y perdón muy propios de la comedia isabelino-jacobina. En la isla, que estaba primitivamente habitada por Calibán, Ariel<sup>2</sup> y otros demonios menores, Próspero, valido de su inteligencia y de la violencia como estrategia civilizatoria, no sólo logra imponer a Calibán su lenguaje (la lengua del conquistador), sino que lo desposee, castiga y somete. Es el tutor que se auto erige como el redentor, portavoz de los valores de la civilización y la cultura europeas y le habla con ese desprecio fundamental de los extranjeros, poseedores de privilegios, que legitiman la asimetría para perpetuarla en el tiempo:

Abhorred slave,  
Which any print of goodness wilt not take,  
Being capable of all ill! I pitied thee,  
Took pains to make thee speak, taught thee each hour  
One thing or other: when thou didst not, savage,  
Know thine own meaning, but wouldst gabble like  
A thing most brutish, I endow'd thy purposes  
With words that made them known. But thy vile race,  
Though thou didst learn, had that in't which  
good natures  
Could not abide to be with; therefore wast thou  
Deservedly confined into this rock,  
Who hadst deserved more than a prison. (I, ii: 350-361)

---

<sup>2</sup> Espíritu (dócil) de agua, aire y fuego.

## 1. Calibán

Calibán es hijo de Sicorax (una bruja nacida en Argel, África del norte y también expatriada) lo que le otorga derechos legítimos sobre el reinado de la tierra que le fue arrebatada por Próspero:

This island's mine, by Sycorax my mother,  
Which thou takest from me. When thou camest first,  
Thou strokedst me and madest much of me, wouldst give me  
Water with berries in't, and teach me how  
To name the bigger light, and how the less,  
That burn by day and night: and then I loved thee  
And show'd thee all the qualities o' the isle,  
The fresh springs, brine-pits, barren place and fertile:  
Cursed be I that did so! All the charms  
Of Sycorax, toads, beetles, bats, light on you!  
For I am all the subjects that you have,  
Which first was mine own king: and here you sty me  
In this hard rock, whiles you do keep from me  
The rest o' the island. (I.ii, 331-344)

Calibán es autóctono en la isla, pero la presencia de Ariel es anterior a la llegada de Sicorax, y al nacimiento de Calibán, convirtiéndose, así, en el habitante más antiguo conocido. Aun así, Calibán reclama la propiedad y la soberanía del lugar en términos dinásticos, aunque no tiene súbditos. Allí no hay civilización, cultura o lenguaje<sup>3</sup> antes del duque y, por lo tanto, no puede plantearse un paralelismo con Próspero en Milán (o acaso Ferdinand en Nápoles). Calibán (rey de nadie depuesto) y Próspero (ex duque milanés, también depuesto) comparten el estado de gobernantes ilegítimamente desposeídos de sus dominios mediante motivos falsos. Sin embargo, en el primer caso, la religión nativa, la lengua materna, la herencia ancestral y el derecho a una patria son arrebatados por un extranjero, blanco, civilizado y, por ello, superior.

Como posible justificación, Calibán es un ser extraño descrito según la concepción europea renacentista del hombre primitivo: salvaje, incivilizado, pervertido, deforme y, por ende, inferior. Shakespeare lo describe, en palabras de Trínculo, como una criatura en el umbral entre lo humano y lo animal:

Here's neither bush nor shrub, to bear off  
any weather at all, and another storm brewing;  
I hear it sing i' the wind: yond same black  
cloud, yond huge one, looks like a foul  
bombard that would shed his liquor. If it  
should thunder as it did before, I know not  
where to hide my head: yond same cloud cannot  
choose but fall by pailfuls. What have we

---

<sup>3</sup> Sin embargo, es notable como puede recordar palabras no europeas como *scamels* o *Setesbos*.

here? a man or a fish? dead or alive? A fish:  
he smells like a fish; a very ancient and fish-  
like smell; a kind of not of the newest Poor-  
John. A strange fish! Were I in England now,  
as once I was, and had but this fish painted,  
not a holiday fool there but would give a piece  
of silver: there would this monster make a  
man; any strange beast there makes a man:  
when they will not give a doit to relieve a lame  
beggar, they will lazy out ten to see a dead  
Indian. Legged like a man and his fins like  
arms! Warm o' my troth! I do now let loose  
my opinion; hold it no longer: this is no fish,  
but an islander, that hath lately suffered by a  
thunderbolt. (II,ii: 18-37)

Desde un principio, Calibán se resiste a aceptar como propio el lenguaje del hombre que lo ha despojado, maltratado y encadenado. Este sometido podría ser un sujeto susceptible de tutela ya que no sabe hablar ni comunicarse. Su condición natural es instintiva, su docilidad es aparente, su servilismo está en su naturaleza. La razón por la cual Próspero renuncia a educar para esclavizar a Calibán es el supuesto intento de violación de Miranda. En este sentido, podría decirse que su parte animal lo hace pre-moral. Calibán argumenta que es el único descendiente de su dinastía y debe producir un heredero para perpetuar la línea y llenar “this isle with Calibans”<sup>4</sup> (I, ii: 351)

Calibán es llamado repetidamente “monstruo”, pero aunque debe haber algo notable en su apariencia, (según la evidencia del texto) entendemos que es más humano que monstruoso<sup>5</sup>, ya que es capaz de un habla articulada (siempre habla en versos blancos), de un pensamiento racional, de un juicio crítico y de amor por la belleza natural y musical.

A pesar de su apariencia salvaje y grotesca, Calibán tiene un lado más noble y sensible que el público sólo puede vislumbrar brevemente, y que Próspero y Miranda no reconocen en absoluto. Sus bellos discursos sobre su hogar en la isla proporcionan algunas de las imágenes más impactantes de la obra, recordando a la audiencia que Calibán ya habitaba la isla antes de la llegada de Próspero, y que su esclavitud es *monstruosamente* injusta. Su apariencia defectuosa, su servidumbre forzada y su condición de nativo en la isla, han llevado a muchos lectores a interpretarlo como un símbolo de las culturas ocupadas y reprimidas por las sociedades coloniales europeas, representadas en la figura de Próspero. Ya sea que aceptemos esta alegoría o no, Calibán sigue siendo uno de los personajes menores más intrigantes y ambiguos en todo Shakespeare:

---

<sup>4</sup> La perpetuidad a través de la progenie es una idea que W. Shakespeare repite en sus primeros sonetos.

<sup>5</sup> El acoplamiento de cualidades humanas y animales en un solo personaje suele ser una receta shakespeariana para crear un monstruo: cfr Nick Botton en Sueño de una noche de verano.

You taught me language, and my profit on't  
Is I know how to curse. The red plague rid you  
For learning me your language! (I.ii.366–368)

Este discurso deja en claro la relación entre los colonizados y el colonizador central en esta obra. Calibán y Próspero tienen diferentes narrativas para explicar su vinculación. Calibán ve en Próspero a un invasor opresivo, mientras que Próspero afirma que Calibán ha sido ingrato ante los cuidados y la educación. El lenguaje deja de ser un precioso regalo para convertirse en un recordatorio despreciable

#### 4. Conclusión

Nos preguntamos, ¿quién es el gobernante legítimo de la isla? ¿No sería Ariel en todo caso? Calibán defiende su herencia al trono; Próspero ignora el reclamo porque no reconoce la humanidad en Calibán. El gobierno de Próspero no puede justificarse; pero su poder (como el del inescrupuloso Antonio en el ducado de Milán) se efectiviza por el ejercicio de la fuerza y la violencia.

Lo cierto es que Próspero, Calibán y Ariel representan, con abstracción de toda determinación geográfica y temporal, al colonizador y los colonizados. La reflexión sobre el proceso de dominación, nos presenta a la colonización como un fenómeno violento y brutal. Calibán está sometido y dominado ante un nuevo amo debido al ejercicio de la magia y el engaño pero, sin embargo, no está domesticado ni convencido de su inferioridad pues conserva el arraigo a su vida anterior con la idea de liberarse, complotar y derrocar. (En este sentido, Ariel sería una opción mucho más dócil para desempeñar el papel de víctima colonizada). En los reiterados diálogos entre ambos personajes, el repetido intento de Calibán por reivindicar su historia, no lo sitúan al mismo nivel que Próspero quien insiste en su condición de esclavo y niega cualquier atisbo de igualdad entre ambos.

De todos modos, la obra termina con los europeos preparándose para regresar al continente, por lo que no puede pensarse en una apropiación territorial a largo plazo ni ninguna implicación de que otros “civilizados” desembarcarán en breve, como en la historia del Caribe. La isla sólo ha sido un refugio involuntario y temporal para Próspero y Miranda durante doce años.

Pese a la dudosa integración y la forzada convivencia, dentro de los personajes existe heterogeneidad constituida esencialmente por las diversas voluntades en juego: el que se niega a la condición de dominación por parte del otro: Calibán y aquel que la asume, posesionándose como colonialista: Próspero. Lo cierto es que sin Calibán no hay Próspero y sin Próspero no hay Tempestad.

#### Bibliografía

Fernández Retamar, Roberto. *Todo Calibán*. San Juan: Ediciones Callejón, 2003.  
Shakespeare, William. *La Tempestad*. Madrid: Cátedra, 2005.

## **UN PASAJE POR LA DOMINACIÓN IDEOLÓGICA DEL OTRO ENTRE DOS TEMPESTADES E *HISTORIA SECRETA DE COSTAGUANA***

**Laura María Navarro**  
**Universidad de Buenos Aires/ Facultad de Filosofía y Letras**  
**Argentina**

**Martina Delgado**  
**Universidad de Buenos Aires/ Facultad de Filosofía y Letras/**  
**Instituto de Literatura Hispanoamericana**  
**Argentina**

Los filósofos Rocco Carbone y Leonardo Eiff en su ensayo “Desde Martinica: apuntes para una crítica de la modernidad latinoamericana” (2011) plantean una distinción entre el concepto de colonialismo y el de colonización. En términos generales, este último corresponde al proceso resultante de dominar una población o un territorio para explotar sus recursos por medio de la superioridad económica de una nación. Ahora bien; el colonialismo es una organización sistemática e institucionalizada de tal dominación que abarca diferentes dimensiones. En palabras de los autores: “Colonialismo refiere a la dominación política, administrativa, financiera, económica, comercial, ideológica, militar, cultural, de un ocupante sobre un pueblo ocupado, residente en un territorio más o menos distante respecto de un área metropolitana” (36). Por otra parte, ambos conceptos son formas posibles de un término que las subsume: el imperialismo.

Estas nociones, ciertamente, pueden pensarse como elementos estructurantes de un análisis comparativo entre *La tempestad* de Shakespeare, *Una tempestad* de Aimé Césaire e *Historia secreta de Costaguana* de Juan Gabriel Vásquez. A grandes rasgos, las dos obras de teatro y la novela relatan la irrupción de elementos de una potencia extranjera para la posterior explotación del territorio y el sometimiento ideológico y material de sus habitantes.

En este trabajo nos centraremos específicamente en la variable de la dominación ideológica del otro. Analizaremos el papel que desempeñan los oprimidos frente a ella y prestaremos especial atención al rol que cumple la naturaleza en dicha relación. La pregunta que podemos plantearnos es: ¿Cómo responden los oprimidos frente a la dominación ideológica? La respuesta no es, desde ya, unívoca. A lo largo de estas líneas evidenciaremos detenidamente que podemos leer las tres obras a partir de la idea de un movimiento gradual que va de la subordinación a la insubordinación. Así, en *La tempestad* nos encontraremos con un Calibán sometido ideológicamente que lucha por una revolución ficticia (simplemente cambia de amo sin cuestionar la lógica inherente de su situación en tanto oprimido) y con una naturaleza que se somete al poder de Próspero. En *Historia secreta de Costaguana*, la naturaleza se rebela frente al avance del progreso

pero no hay un sujeto que se asocie a ella en la lucha: la respuesta que brinda el sujeto colectivo es análoga a la del Calibán shakespereano<sup>1</sup>. Por otro lado, si bien José Altamirano se distancia de la mirada colonizada del sujeto colectivo, se opone de manera parcial al proyecto colonialista porque termina siendo funcional a él. Finalmente, en la obra de Césaire, Calibán es el insubordinado por excelencia: se opone de manera ideológica y logra generar un enfrentamiento con el conquistador europeo asociándose con la naturaleza para tal fin<sup>2</sup>.

Para desarrollar el análisis centraremos nuestra atención en el vínculo entre colonizadores y colonizados; y luego incorporaremos la relación que se produce entre la vertiente civilizatoria del proyecto colonial - el discurso del progreso en el caso de *Historia secreta de Costaguana* - y las diferentes reacciones de la naturaleza de los tres territorios.

En primer lugar, es importante advertir el marco enunciativo que caracteriza a los relatos. La obra *La tempestad* de Shakespeare fue escrita en 1611 para la corte. Es evidente que está enlazada con el motivo del poder político ya que nos muestra las problemáticas que circulan en torno a la usurpación del reinado de Próspero y pretende fundar una nueva generación que ostentará el poder - Ferdinand y Miranda-. Distintas problemáticas como la conquista de un territorio ajeno y la esclavización de Ariel y Calibán, le permitirán a Césaire encontrar elementos para hacer una lectura que impugne las relaciones de sometimiento latentes en el colonialismo. Tal como señalan Carbone y Eiff (2011) *Una tempestad* no es “ni adaptación ni reescritura, sino apropiación violenta y consciente de la palabra del otro” (18). Allí “Césaire (...) ubica a sus personajes dentro de las fronteras del teatro negro y hace de Próspero el colonizador y de Calibán, un esclavo rebelado” (*Id.*16)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup>Con la noción de “sujeto colectivo” nos referimos a las alusiones que el narrador hace de los colombianos a nivel general.

<sup>2</sup> El análisis de la figura de Ariel y de Miguel Altamirano excede los límites del presente trabajo. No obstante, resulta importante aclarar que estos personajes también pueden ser abordados bajo la pregunta acerca de la dominación ideológica del otro. Tal como señalan Carbone y Eiff (2011): “Para Ariel (...) Próspero es una autoridad, que acepta sin mayores cuestionamientos. Y, como toda autoridad, supone un proceso previo de autorización. En este sentido, todo acto de Próspero es autorizado por Ariel. Vale decir: justificado por él, ya que reconoce a Próspero como una autoridad legítima” (p. 20). En el caso de Miguel Altamirano, también encontramos un sujeto sometido a la ideología colonialista que resulta ser funcional a ella: “Sus crónicas/informes/reportajes sólo se leían en Francia. Y allí (...) los Familiares del Canal las leían y quedaban tranquilos, y los accionistas seguían comprando acciones, porque todo iba bien en Panamá...” (Vásquez 138). Sin embargo, la diferencia con la figura de Ariel en las dos obras de teatro radica en que mientras los primeros reclaman constantemente su libertad; el periodista no busca desligarse del proyecto colonialista del progreso. Por el contrario, se encuentra convencido de la causa. Para él su destino manifiesto es “dejar testimonio escrito de la suprema victoria del Hombre contra las fuerzas de la Naturaleza, [la cual] enemiga legendaria del Progreso, firmaría por fin su rendición incondicional” (Vásquez 131).

<sup>3</sup> La noción de negritud atraviesa la práctica escrituraria del autor y resulta fundamental para entender su obra. Por ello es preciso definirla: “La Negritud (...) no es una filosofía, tampoco una metafísica, ni representa lo universal. No es un patetismo o <dolorisme> porque resulta de una <actitud activa y ofensiva del espíritu>. La *Négritude* <peut se définir d'abord comme prise de conscience de la différence, comme mémoire, comme fidélité et comme solidarité>.” (p. 2)

En *Historia secreta de Costaguana* también se produce una apropiación de la obra de un escritor consagrado en el canon Occidental: *Nostramo* de Joseph Conrad. Hay una denuncia al colonialismo del escritor polaco que se debe, en parte, a haber “escrito sobre América del Sur sin haber conocido el continente” (Houde 113). En palabras del narrador: “Ahí está, transformando lo poco que sabe o recuerda acerca de Colombia, o, mejor, transformando a Colombia en un país ficticio, un país cuya historia Conrad puede inventar impunemente” (Vásquez 236). La historia secreta, como su nombre lo indica, pretende develar aquello que Conrad ocultó de Colombia<sup>4</sup>. No obstante, tal como enunciamos en el planteo de la hipótesis y como desarrollaremos a continuación, no hay una impugnación tan radical de las relaciones colonialistas como la que encontramos en la obra de Césaire.

Con respecto al relato del martiniqués, una de las grandes subversiones que realiza respecto de la dramaturgia shakesperiana es la alteración de las características de Calibán. En *La tempestad* vemos que los personajes buscan ridiculizarlo y lo describen desde su corporalidad presentándolo como un ser abyecto. Es significativo el encuentro con Esteban y Trínculo, quienes lo identifican con un monstruo y pretenden sacarle provecho comercial: lo conciben como un sujeto exótico al que pueden exhibir en una feria. Frente a tal ridiculización, el Calibán shakesperiano no reacciona en defensa de su dignidad sino que justifica con su accionar la burla que pretenden ejercer sobre su figura. A modo de ejemplo, señalamos que cuando encuentra a Esteban cree que es un dios y, de manera ingenua, señala: “Si son espíritus, son seres superiores. Este es un gran dios y lleva licor celestial. Me postraré ante él” (Shakespeare 28). Tanto el público como Esteban y Trínculo saben que Calibán no está frente a un licor celestial –sino frente a una botella de alcohol – ni frente a un dios – sino frente a un borracho-. La ridiculización surge a partir del contraste entre las interpretaciones que realiza y la realidad.

En *Una tempestad* de Césaire ya no estamos en presencia de un Calibán ingenuo y ridiculizado. Por el contrario, quienes aparecen ridiculizados son Esteban y Trínculo. Ambos personajes caen en la trampa de Próspero y se pelean por ropa usada. Frente a esto, Calibán advierte: “¡Dejá eso, imbécil! ¡Yo te hablo de conquistar tu dignidad y no de conseguir ropa usada! ¡Cargar con estos malandras! ¡Qué imbécil soy! ¡Cómo pude creer que con vientres y borrachos podía hacer la revolución!” (Césaire 135). Nos encontramos con un Calibán más consciente de su sometimiento, con un sujeto que quiere conquistar su dignidad y puede interpretar más fielmente las limitaciones materiales del proyecto y de los personajes que lo acompañan. En palabras de Carbone y Eiff (2011): “En Césaire – mucho más que en Shakespeare –,

---

<sup>4</sup> Es importante señalar que la intertextualidad con respecto a *Cien años de soledad* también posee un carácter insoslayable. Al respecto, resulta interesante el análisis que realiza Raúl Rodríguez Freire (2015): “Podríamos decir que se usa a *Nostramo* (y, por extensión, a Conrad mismo y al resto de su obra) para *malinterpretar* a García Marquez, un recurso que Vásquez ha llamado <el arte de la distorsión>” (p. 203)



Calibán es el único capaz de objetar la ideología colonialista de Próspero. En la tempestad encarna la situación colonial” (11).

El Calibán shakesperiano no pretende hacer una revolución radical que subvierta las relaciones jerárquicas sino que busca deshacerse de la tiranía de Próspero por medio del sometimiento a otro amo. Así, después de todo el vericuetos por el cual cree que los borrachos son dioses, canta: “No haré presas para el pez, / ni traeré leña/ porque él quiera, / ni más platos fregaré/ Calibán/ tiene otro amo - ¡Libertad, Fiesta! ¡Fiesta, Libertad! (Shakespeare 29). Advertimos, entonces, la paradoja de su canción: tiene otro amo pero le canta a la libertad. Se opone a Próspero pero no abstrae las características generales de sometimiento que tiene su relación con él. Se constituye, entonces, como un sujeto para quien la dominación ideológica surtió un efecto eficaz. Próspero buscó que creyera que sólo podía ser un monstruo sometido y Calibán reproduce a rajatabla ese precepto. “Simboliza la concepción colonial del “otro” como primitivo y bárbaro. Porque la colonización inculca al colonizado, sabiamente, miedo, complejo de inferioridad, genuflexión, desesperación: la sensación de ser otro permanentemente en falta” (Carbone y Eiff 12). De este modo, cuando Esteban le dice: “¡Eh, aborto! Si eres un buen aborto, habla por una vez en tu vida” (Shakespeare 32), no se ofende sino que responde al rótulo de aborto y se denigra aún más pretendiendo lamerle el zapato.

Encontramos el desarrollo de una situación similar en *Historia secreta de Costaguana*. Allí Lesséps, aquel ingeniero Francés responsable de realizar un canal interoceánico en Panamá para futura explotación de las potencias europeas y norteamericanas, arriba en Colón junto con otros conciudadanos encargados de ejercer distintos trabajos dentro del proyecto. El narrador describe la fervorosa bienvenida que le brindan los habitantes: “la atención de Lesséps (...) era el mejor halago del mundo. Lesseps hacía una pregunta banal, abría levemente los ojos ante una anécdota, y los colonizados sentían de repente que su vida entera adquiriría un renovado sentido” (Vásquez 128). Sin embargo, este trato amabilísimo para con el ingeniero no es recíproco. Al margen de que Lesséps manifiesta una gran ignorancia con respecto a Colombia (ni siquiera sabe dónde se ubica Bogotá); no pretende velar por los intereses de los colombianos sino que busca construir el canal para facilitar el comercio entre las potencias económicas. En este sentido, la respuesta que emite el sujeto colectivo frente al sometimiento colonialista es análoga a la que encontrábamos en Calibán cuando se ofrecía a lamerle los zapatos a Esteban, su nuevo amo. Huelga decir que aquí también estamos frente a la presencia de un nuevo dominador: “Colombia nunca había dejado de ser una colonia, y el tiempo y la política simplemente cambiaban un colonizador por otro. Pues la colonia, igual que la belleza, está en el ojo de quien la admira” (*Íb.* 128). Tal como sucedía con el personaje de Calibán en *La tempestad*, en la novela de Vásquez los colombianos tratan de intercalar un amo por otro sin cuestionar en profundidad las relaciones de sometimiento.

Sin embargo, José Altamirano, el narrador de la novela, pretende distanciarse de la opinión de sus compatriotas y en un principio parece oponerse ideológicamente al proyecto colonialista. A modo de ejemplo, podemos mencionar que mientras todos se encuentran obnubilados por la figura de Lesséps, él considera que: “el Viejo Lobo Diplomático (...) era portador de una sonrisa mucho más peligrosa que cualquier ceño fruncido, autor de apretones de manos más letales que una franca puñalada” (Vásquez 129).

A su vez, en varias ocasiones observamos comentarios irónicos acerca de la ignorancia del pueblo colombiano y del abierto sometimiento para con las naciones poderosas. Cuando el senado de los Estados Unidos ratifica el tratado Herrán-Hay, el narrador señala que los conservadores apoyaban fervientemente el tratado mientras que “los liberales, *aguafiestas* como siempre, se atrevían a soltar ideas rarísimas como que el precio era poco (...) y a los más *osados* les parecía un pelín confuso, pero sólo un pelín, que en la famosa franja de los diez kilómetros rigiera la legislación norteamericana” (Vásquez 238, énfasis nuestro). Ciertamente, no es propio de aguafiestas pretender defender la posición de Colombia en una negociación ni tampoco es necesario ser osado para cuestionar la hegemonía norteamericana en territorio ajeno. Si en la obra de Shakespeare, Calibán aparecía ridiculizado a partir de la puesta en evidencia de su incapacidad para interpretar la realidad, en la novela de Vásquez es el pueblo colombiano el que resulta burlado por medio del manejo de la ironía del narrador.

A pesar del distanciamiento de José Altamirano con respecto a posiciones abiertamente colonialistas y de la consciencia que posee acerca de las consecuencias que tiene para Colombia la independencia a cargo de un complot integrado por autoridades panameñas y norteamericanas, decide luchar contra su propio país en un movimiento que lo convierte en un sujeto funcional al proyecto imperial:

ha llegado el momento de mi confesión, entre orgullosa y culpable: (...) comprendí que una palabra mía podría delatar a los conspiradores y evitar la revolución, y sin embargo guardé el silencio (...) más dañino y el más malintencionado (...) Porque Colombia me había arruinado la vida; porque quería vengarme, vengarme de mí país y de su historia entrometida, déspota, asesina (Vásquez 255)

La eficacia de la dominación ideológica es parcial porque denuncia al proyecto imperial pero sigue considerando que Colombia es un país inferior en el que no se puede vivir. Resulta significativo recordar que escribe el libro desde Londres, habiendo abandonado todo su pasado en Colón y a su hija Eloísa.

Distinto es el caso de *Una tempestad* de Césaire donde Calibán cuestiona íntegramente la dominación ideológica de Próspero. En el primer diálogo que mantiene con él impugna los cánones occidentales de belleza que pretendió imponerle: “¡Vos me considerás feo, pero vos a mí no me parecéis nada lindo! (Césaire 63); desmiente su impartición satisfactoria del conocimiento: “No me

enseñaste nada de nada. Salvo, por supuesto, a chapurrear tu lengua para obedecer tus órdenes” (*Ibid.*); discute la supresión de la historia: “es mi madre y no voy a renegar de ella” (Íb., p. 65); y, finalmente, subsume todo los aspectos anteriores en el cuestionamiento a la identidad que el mago buscó imponerle: “Llamame X. Es mejor. Como quien dice el nombre sin nombre (...) ¡Cada vez que me llames, eso me va a hacer recordar el hecho fundamental, que vos me robaste todo, incluso mi identidad! ¡Uhuru! (*Id.*69).

No sólo es capaz de cuestionar la dominación ideológica de Próspero sino que también lucha en contra del poder del tirano. Al igual que en *La tempestad* de Shakespeare, Calibán conspira junto con Trínculo y Esteban. Sin embargo, el panorama en la obra del martiniqués es otro: su héroe no se ve reducido por el trato indigno de sus compañeros ni tampoco cae en la contradicción de pretender deshacerse de Próspero por medio del sometimiento a otro colonizador<sup>5</sup>. Podemos observarlo en la canción que canta cuando planifica la emboscada. Allí, no hace referencia al nacimiento de un nuevo amo como sí lo hacía el Calibán de Shakespeare en la canción que citamos antes, sino que tanto el negro como la fauna local se encontrarán liberados en todo su esplendor cuando se deshagan de la presencia del opresor: “Negro pecoreador de la Sabana/ el quiscal recorre el nuevo día/ fuerte y vivaracho/ en su armadura altanera/ ¡Zip! El incisivo colibrí/ (...) se regocija/ enloquecerá, se emborrachará/ lira convocante de nuestros delirios/ ¡La libertad, ah! ¡La libertad!” (Césaire 117).

La insubordinación de Calibán está acompañada por “los espíritus del bosque tropical” (Césaire 127). También la mosca, la hormiga, la tortuga y el Gran erizo (entre otros) forman parte del frente de batalla del héroe revolucionario. El sujeto oprimido está en armonía con la naturaleza y “se sitúa en un plano horizontal con respecto a la tierra y al mar” (Moncada 8). Este último elemento es señalado como su compañera y es descrito a partir de sus características subversivas: “¡Carámba! ¡La encrespada, la no tan paciente, la rumiadora, la que bruscamente se despierta con un trueno de Dios y le da en la cara, lanzando desde los últimos fondos del abismo su bofetón de espuma histórica! ¡La mar, che!” (Césaire 131). La mar es, al igual que otros seres de la naturaleza, su compañera revolucionaria.

En la obra de Shakespeare, por el contrario, Calibán no puede establecer una alianza con la naturaleza. En palabras suyas: “a veces son monos que me chillan, hacen muecas/ y me muerden; otras, erizos que yacen/ enrollados y me levantan las púas/ bajo mi pie descalzo; otras, víboras/ que se me enroscan y que con su lengua

---

<sup>5</sup> La utilización del rótulo de “héroe” para referirnos a Calibán sigue las reflexiones de Laura Uzcátegui Moncada, quien identifica en *Una tempestad* elementos propios de la épica: “La épica es una forma literaria que, como la narrativa y la poesía, se compone de motivos (...). Todo motivo, para Petersen, <tiene como principio una situación y pone en movimiento a un personaje (...). Tomando en cuenta esto, en *Una tempeste*, Calibán sería el héroe, la situación el logro de la libertad buscada” (p. 6)

hendida me vuelven loco a silbidos” (Césaire 26). La tortura que sufre tiene asidero en el dominio eficaz que realiza Próspero de los elementos naturales.

Tanto en *La tempestad* como en *Una tempestad* este vínculo entre el mago y la naturaleza posee un tinte verticalista. En ambas Próspero pretende controlarla y dominarla para su propio beneficio. La diferencia entre las dos obras teatrales radica, precisamente, en el modo en que reacciona la naturaleza frente a tal sometimiento. Si en *La tempestad* de Shakespeare se somete al poder de Próspero y actúa como elemento de tortura para Calibán; en *Una tempestad* de Césaire se asocia con el esclavo negro para oponerse al déspota. A modo de ejemplo, podemos mencionar que al final de la obra se produce una invasión de zarigüeyas. Próspero se niega a aceptar la derrota: “Uno juraría que la jungla quiere sitiar la gruta. Pero me voy a defender...No voy a dejar que muera mi obra... ¡Voy a defender la civilización!” (Césaire 153). Sin embargo, acto seguido descubre que el clima cambió, parece estar más frío y Calibán ya no está a su lado. Se escucha su canto junto al de los pájaros. Y, para acrecentar la idea emancipadora que poseen estas aves, Calibán le canta a la libertad. La escena nos muestra la tensión entre un Próspero envejecido y decaído que pretende defender hasta último momento la civilización sin atender a las restricciones de la condición presente, a saber: tanto Calibán como la naturaleza parecen haberlo superado.

Se produce una situación análoga en *Historia secreta de Costaguana*. Vemos que el afán de las potencias extranjeras por dominar la naturaleza y construir un canal que atraviese la selva desoye los potenciales problemas que ello podría acarrear. De hecho, en la novela, ante la pregunta acerca de las dificultades que podía presentar el río Chagres se enuncia que el ingeniero Francés, Lesséps, no conoce la palabra problema. Hay, entonces, una sensación de omnipotencia y una profunda voluntad de dominio frente a la naturaleza.

Sin embargo, tal como le sucedía a Próspero en *Una tempestad* de Césaire, los intentos por dominarla se verán frustrados. El avance desmedido del progreso tendrá su correlato en el atropello de la naturaleza a todos sus proyectos<sup>6</sup>. En palabras de Freire (2015):

la naturaleza es aquella que se enseñoorea con lo que el hombre (le) ha hecho, ya sea con la cultura) o con la civilización, su venganza tendrá lugar sobre ésta última, dado que es el mito del progreso, simbolizado en el tren y el canal interoceánico, el que se verá afectado por sus fuerzas (217).

Así, nos encontraremos con que la epidemia de la fiebre amarilla devasta a la población europea con tormentas catastróficas que deshacen el trabajo realizado en

---

<sup>6</sup> Es importante destacar que, tal como señala Freire (2015), la insurrección de la naturaleza de Vásquez puede ser puesta en contraposición con la naturaleza silenciosa que presenta Conrad: “una naturaleza silenciosa que adquiere su valor (y su función) únicamente desde la cultura” (p. 214).

el canal; con la crecida del río Chagres que interrumpe el desarrollo normal del ferrocarril; y con repentinos terremotos. El denominador común de todas estas catástrofes es la destrucción del proyecto colonialista que utiliza la excusa del progreso para imponer decisiones sobre otras naciones.

Como señalábamos anteriormente, el carácter insubordinado de la naturaleza en Vásquez se asemeja al de Césaire. Sin embargo, en el segundo el esclavo negro se asocia a ella en contra de Próspero, su enemigo en común; mientras que en el primero no hay ningún personaje que la acompañe en la lucha. Más allá de los grados de dominación ideológica que observamos, tanto el sujeto colectivo como José Altamirano se encuentran subyugados por el proyecto imperialista hasta tal punto que no tienen interés en luchar contra él.

Para concluir, podemos decir que en *La tempestad* de Shakespeare nos encontramos con un primer estadio del movimiento gradual que va de la subordinación a la insubordinación. Allí, Calibán se encuentra sometido ideológicamente ya que comparte las concepciones identitarias que el amo le impuso al asociarse con Esteban y Trínculo para luchar contra el tirano sigue reproduciendo las relaciones jerárquicas de dominación. La naturaleza, en este caso, no resulta una aliada sino que se somete al poder de Próspero. Por el contrario, en *Historia secreta de Costaguana*, la naturaleza se rebela frente al avance del progreso y entorpece sus proyectos civilizatorios. Sin embargo, la insubordinación no es completa porque no hay un sujeto que se asocie a ella en la lucha: tanto el sujeto colectivo como José Altamirano terminan abogando (de manera directa o indirecta) por la colonización de la isla. Por último, en *Una tempestad* de Césaire, Calibán se asocia con la naturaleza para enfrentarse al poder de Próspero y logra generar una lucha tanto ideológica como material. En este caso, entonces, la insubordinación es completa.

## **Bibliografía**

- Carbone, Rocco y Eiff, Leonardo. “Desde Martinica: apuntes para una crítica de la modernidad latinoamericana”. En *Una tempestad*, Buenos Aires, El 8vo loco editores, 2011.
- Césaire, Aimé. *Una tempestad*, El 8vo loco editores, 2011.
- Freire Rodríguez, Raul. “Voltaire en los trópicos o los trópicos sobre Voltaire: Costaguana entre la civilización y la naturaleza”. En *Sin retorno. Variaciones sobre archivo y narrativa latinoamericana*. Buenos Aires, La cebra editores, 2015.
- Houde, Carolina. “La razón de ser de la presencia de Joseph Conrad en *El sueño del Celta* de Mario Vargas Llosa e *Historia secreta de Costaguana* de Juan Gabriel Vásquez”, *Valenciana* 16 (2015).

Shakespeare, Willian. *La tempestad*, Cátedra editores, 2005.

Uzcátegui Moncada, Laura. “Une tempete de Aimé Césaire. El no retorno como agente detonante de la transculturación”, *Humania del Sur* 7, 2009: 139-154.

Vásquez, Juan Gabriel. *Historia secreta de Costaaguana*, Alfaguara editores, 2007.

## DESVÍO POR ELECCIÓN EN *LIMBO ISLAND* DE MERLE HODGE

**Micaela Peppino**  
**Universidad Nacional de Río Cuarto**  
**Argentina**

### *Introducción*

Merle Hodge es una autora de origen Trinitense cuyas obras exploran la identidad cultural caribeña desde la perspectiva post-colonialista. Sus escritos buscan reflejar la influencia colonialista en la educación, lenguaje y cultura del colonizado. Una de sus obras titulada “Limbo Island”, incluida en “Stories from Blue Latitudes: Caribbean Women Writers at Home and Abroad” (2006), muestra a través de la descripción de una isla ficcional, sus habitantes y visitantes los cambios culturales que han sido impuestos por las potencias colonizadoras.

El análisis parte del supuesto fundamental de que la literatura y la historia conforman una unidad discursiva, dialógica e indivisible el cual es necesario para el abordaje crítico y la interpretación del pasado en relación con el presente. La teoría del dialogismo, propuesta por Mijaíl Bajtín (1982) justifica la vinculación entre estas disciplinas ya que propone una comprensión del mundo que trasciende los límites espaciales y temporales. En particular, el análisis está centrado en el concepto de intertextualidad (Kristeva, 1984) que surge a partir del dialogismo y que establece que en los textos están presentes una gran variedad de voces las cuales contribuyen a formar su naturaleza plural. Teniendo en cuenta esta concepción de los textos, el trabajo estudia la conjunción de voces que afectan a los residentes de la isla ficcional creada por Hodge, los cuales en el pasado fueron víctimas de la imposición de costumbres inglesas a través de la colonización de las islas y en su presente adoptan costumbres norteamericanas por elección, evidenciando su dificultad en aceptar la cultura de sus lugares de origen.

### *Cuestiones Teóricas*

El modo de abordaje de la obra literaria en cuestión nace a partir de la visión del mundo que sugiere el crítico literario, teórico y filósofo del lenguaje Mijaíl Bajtín (1895-1975), en la cual los seres humanos se relacionan, conocen el mundo y se dan a conocer a través del lenguaje. Bajtín comprende al “lenguaje como cuerpo esencial en el cual se materializa la vida social, cuerpo entendido a la vez como construido y reconstruido por esa misma vida social heterogénea y cotidiana, rechazando las miradas estructurales” (Sisto 2015 14). Es la materialización de la multiplicidad y

dimensiones de la vida misma. El ser humano utiliza el lenguaje como herramienta para construir significados de manera constante e ilimitada (Holquist 1990).

El lenguaje no es un don divino, ni un regalo de la naturaleza. Es el producto de la actividad humana colectiva, y refleja en todos sus elementos tanto la organización económica como la sociopolítica de la sociedad que lo ha generado (Bajtín, 1929/1993, 227).

Bajtín rechaza la mirada estructuralista de la lingüística tradicional que considera al lenguaje como un sistema de códigos abstractos que deben seguir reglas gramaticales y existen momentáneamente dentro de la burbuja del emisor y el receptor. Para él, el lenguaje está vivo y las estructuras lingüísticas sólo son organizaciones momentáneas y dinámicas que dependen de la vida social del lenguaje.

La teoría del Dialogismo establece que el lenguaje tiene un sentido ontológico en el cual concibe al ser humano como un “ser dialógico que se realiza y se reconoce en el encuentro del uno con el otro” (Sisto 2009 37). El ser humano construye significados a través del diálogo entre las voces del pasado y del presente. Bajtín toma al enunciado como la unidad para comprender la complejidad del lenguaje y su uso en la vida cotidiana. Este cobra significado en relación a las circunstancias sociohistóricas en las que fue enunciado y está impregnado de las valoraciones desarrolladas por el hablante y el oyente. “Todo enunciado se apoya en otros enunciados anteriores y establece una relación con otros contextuales, dirigiéndose hacia ellos, hablándoles” (Sisto 2015 10), es decir que presupone una comprensión del lenguaje en la cual la comunicación depende del flujo de la actividad social y el enunciado es parte de una cadena infinita de significados.

El análisis parte del supuesto fundamental de que la literatura y la historia conforman una unidad discursiva, dialógica e indivisible el cual es necesario para el abordaje crítico y la interpretación del pasado en relación con el presente. La teoría del dialogismo justifica la vinculación entre estas disciplinas<sup>1</sup> ya que propone una comprensión del mundo que trasciende los límites espaciales y temporales. Para Bajtín los géneros narrativos literarios, en especial la novela, son la máxima expresión de dialogismo porque tienen la habilidad particular de abrir una ventana al discurso para percibir una gran variedad de lenguajes sociales. Su carácter polifónico precisamente revela la complejidad de significados que se manifiestan en la vida humana. El concepto de intertextualidad (Kristeva 1984) que surge a partir

---

<sup>1</sup> Este trabajo de aplicación de los conceptos bajtinianos al estudio de obras literarias en las disciplinas de literatura e historia surge a partir de la problemática en torno a la fragmentación existente en el estudio de las discursividades propias disciplinares (Historia-Literatura) y de otros campos, como los estudios lingüísticos en la formación de los alumnos universitarios. Abordadas como compartimentos estancos con bordes determinantes que impiden cualquier relación entre sí, las textualidades en juego pierden la dinámica dialógica que las vincula con otros contextos tempo-espaciales y por ende, con otras conciencias. PPI 2016-2018 “Relación discursiva Literatura-Historia y su relevancia para la comprensión dialógica en el contexto de la enseñanza superior”. Aprobado y financiado por la Secretaria de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Río Cuarto.



del dialogismo y que establece que en los textos está presente una gran variedad de voces las cuales contribuyen a formar su naturaleza plural. Bakhtín estudia al lenguaje desde una perspectiva translingüística, reconociendo la importancia del *enunciado* de un sujeto perteneciente a cultura particular “que hace suya la palabra ajena y la refracta, cargándola de nueva significación” (Arán 2006 84). La teórica búlgaro-francesa Julia Kristeva desarrolla la noción de intertextualidad a partir de las ideas de Bajtín y la introduce señalando que:

[...] todo texto se construye como mosaico de citas, todos es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble (Kristeva, 1997, 3).

La intertextualidad es la relación atemporal de reciprocidad que un texto mantiene con otros textos. Esta relación implica que la comunicación y transmisión de saberes es un diálogo en el cual confluyen las voces de textos precedentes, es decir, que todo emisor de un texto ha sido antes receptor de otros textos, los cuales influyen al momento de producir el propio, y al mismo tiempo el receptor interpreta el texto de acuerdo a sus propias experiencias y precepciones. Así se establece un intercambio de conocimiento en el que no se oye únicamente la voz del emisor, sino que convive una pluralidad de voces superpuestas que entablan un diálogo entre sí, de tal forma que los enunciados dependen unos de otros. De esta manera, en los textos literarios, existe una polifonía de voces, es decir, una pluralidad de mundos que se corresponden con cada voz que se deja oír en el texto. Estas voces se contraponen y enfrentan dialécticamente descubriendo la coexistencia de diferentes discursos (Huerta Calvo 1982).

La dimensión dialógica del lenguaje que considera la existencia de voces múltiples dentro de una obra literaria sirve como disparadores de pensamiento crítico al analizar la forma en que estas voces construyen significados a partir de sus interacciones y contextos sociohistóricos.

### *Identidad y el Caribe*

El Caribe es una región en la cual resuenan los ecos del colonialismo, tanto en su geografía como en la formación cultural de sus habitantes. Como resultado, la identidad de la región ha sido moldeada por la cultura europea y la africana, y en tiempos contemporáneos se enfrenta a la influencia norteamericana como resultado de la rápida transferencia de ideas que permite la globalización.

La cultura del Caribe puede ser considerada como una cultura subyugada como consecuencia de su desarrollo histórico. La región fue utilizada como una herramienta para el enriquecimiento de Europa durante el auge del colonialismo.

Con el fin de expandir sus reinos, principalmente Portugal, España, Francia e Inglaterra tomaron posesión de la región y comenzaron un proceso devastador de explotación de sus recursos naturales y sus habitantes. Las relaciones sociales que se daban durante este proceso no eran de equidad e intercambio entre las culturas del extranjero y el nativo, si no de imposición de una cultura considerada como civilizada sobre la otra incivilizada. Los colonizadores impusieron forzosamente sus ideologías sobre los nativos a través de prácticas económicas, políticas y religiosas. Sin embargo, las comunidades esclavizadas provenientes de varios grupos étnicos africanos fueron creando un propio espacio cultural a modo de rechazo a la subyugación de sus propias costumbres y creencias y para intentar conservar y legar aspectos de su cultura nativa.

Actualmente, el mundo globalizado permite la conexión global entre naciones en áreas como la economía, la cultura, la política y la tecnología. La herramienta principal utilizada para la transmisión de valores culturales son los canales de comunicación como los medios audiovisuales, el internet, otras formas de telecomunicación y el comercio. Estos intercambios culturales son valuados de diferentes maneras dependiendo de los resultados beneficiosos o perjudiciales que generen. Existe una mirada positiva que considera que el constante intercambio entre culturas permite la creación de oportunidades de viaje que promueven el enriquecimiento cultural y una mirada negativa que denuncia que el cambio cultural es unidireccional, de las grandes potencias mundiales (Estados Unidos y Europa) hacia otros países, con el objetivo de reforzar ventajas económicas.

Al hablar de la noción de desvío cultural en el Caribe, es necesario tener en cuenta las diferentes concepciones de identidad. La filosofía tradicional occidental enfoca la discusión sobre identidad en su formación y permanencia a través del tiempo. Los individuos se identifican a nivel personal a través de la persistencia de experiencias, creencias y memorias las cuales se forman dentro de un contexto social generalmente mediado por normas culturales (Burton 2009). De acuerdo con esta idea, es esencialmente a través de las interacciones con otros en un contexto cultural que el ser humano forma su identidad y, a su vez, utiliza ese entendimiento de sí mismo como base para llevar a cabo nuevas interacciones y generar nuevas experiencias, creencias y memorias. Las interacciones del ser humano dentro de un contexto cultural significan la aceptación de ciertas características históricas compartidas entre las personas que lo integran y generalmente están vinculadas a grupos sociales específicos o identidades sociales. De esta manera, la identidad cultural se desarrolla a través de un conjunto colectivo de creencias, experiencias y memorias, y esta identidad es el punto de partida por el cual el humano interpreta el mundo.

En el caso de la identidad de los habitantes de la región caribeña, ha existido una discrepancia respecto al concepto de “identidad caribeña”. Uno de los puntos de vista considera que la diversidad de culturas niega la existencia de una única

identidad caribeña arraigada a sus orígenes nativos y africanos y, por el contrario, otros pensadores consideran que la conjunción de culturas que ha experimentado el caribe ha resultado en la formación de una identidad criollizada y sincrética (Shakes, 2001). Se puede considerar que durante el período de colonización, los habitantes nativos de las islas y los esclavos que trasladaban a ellas fueron obligados a adaptarse a la cultura de sus colonizadores, pero luego de procesos políticos como la otorgación de su independencia, los habitantes tienen la aparente posibilidad de elección de qué costumbres adoptar. Lo cierto es que tanto en la ficción como en la realidad, las identidades de los habitantes caribeños están impregnadas por una amalgama de voces en constante lucha, afectadas por su contexto sociohistórico pasado y actual.

### *Limbo Island*

Merle Hodge es una escritora, docente y activista nacida en Trinidad en 1944. Recibió educación primaria y secundaria en la isla hasta que en 1962, gracias a una beca, asistió a la universidad en Londres y obtuvo el título de Magíster en Filosofía. Aproximadamente una década después volvió a Trinidad, trabajó varios años como docente en la Universidad de las Antillas en Jamaica y actualmente en la Universidad de las Antillas en Trinidad. En 1970 publicó su primera novela “*Crick Crack Monkey*” y en 1993 “*For the Life of Laetitia*”. También ha publicado varias historias cortas para niños y adultos, ensayos y artículos en relación a la educación, a las temáticas de la familia y el lenguaje en el Caribe, género y otros aspectos culturales. La historia corta “Limbo Island”, publicada en la colección titulada “*Stories from Blue Latitudes: Caribbean Women Writers at Home and Abroad*” (2006), es una sátira sobre una isla ficcional en el Caribe cuyo territorio y habitantes experimentan una gran influencia cultural norteamericana. Como lo sugiere el título de la historia<sup>2</sup>, los habitantes de *Limbo Island* están en un mundo intermedio o de transición entre su cultura tradicional de sus antepasados y la cultura norteamericana.

La protagonista de la historia es Lynnette, una profesora universitaria proveniente de alguna isla del Caribe (indeterminada en la historia) que ha viajado a la Isla Limbo para dictar un curso durante algunos meses. La historia transcurre durante un día en que es invitada por uno de sus alumnos, Milton Harris, a pasar el día en su casa y conocer a su familia. En la isla se pueden escuchar las voces de parte de los habitantes nativos o provenientes de otras partes del Caribe, con la cultura de sus lugares de origen, y por otro lado la influencia sobre ellos de voces de la cultura norteamericana transmitidas por los medios de comunicación, construcciones edilicias y productos comerciales.

---

<sup>2</sup> El diccionario de Random House Kernerman Webster's College (2005) define a “limbo” como un estado intermedio, transicional o de medio camino. Ya que la historia fue escrita originalmente en inglés se tomó en cuenta la definición del término en inglés la cual difiere ligeramente del español. Definición original: *an intermediate, transitional, or midway state or place.*

Durante toda la historia, la autora anuncia al lector la variedad de voces que confluyen en la isla por medio de referencias a manifestaciones culturales caribeñas de origen africano y productos del imperialismo cultural norteamericano. En la isla y en la vida de sus habitantes convergen la presencia de la bandera estadounidense, producciones estadounidenses como famosos millonarios, mansiones, productos de producción masiva como la *Eezie Suzie* con la música y comida tradicional caribeña, el escenario geográfico caribeño e historias sobre su pasado en sus islas de origen. Una de ellas en particular se encuentra al comienzo de la narración y anuncia la manera en que confluyen las voces presentes en la isla. Milton pasa a buscar a Lynnette por la universidad para llevarla a comer a su casa y conocer a su familia. Durante el trayecto escuchan música calipso pero “Era calipso, algo anticuado, y acompañado por tantos efectos electrónicos que no lo reconoció de inmediato”<sup>3</sup> (122, traducción propia). La mezcla musical entre el ritmo tradicional del calipso con sonidos modernos electrónicos presagian las futuras instancias en la historia se mezclan las influencias culturales.

En la historia de Hodge se pueden observar instancias en que voces de las culturas que conviven en la isla influyen en la formación de la identidad de los habitantes de la isla Limbo. Durante gran parte de la historia se puede observar a través de los ojos de Lynnette cómo los integrantes de la familia de Milton Harris han aceptado el sistema de valores norteamericanos, con el cual, según Hodge (1989) se les ha enseñado a identificarse e incentivado a imitar. En su trayecto, los protagonistas pasan por un complejo de edificios que funciona como lugar de transición para los recién llegados a la isla. Harris hace referencia a ellos al decir “Entonces éste es el agujero en el que empezamos”, dijo triunfantemente. ‘Fue difícil, pero lo logramos. Hey, esto es América’<sup>4</sup> (126, traducción propia). Él y su familia solía vivir allí antes de mudarse a una casa más grande, haciendo alusión al discurso del “sueño americano”, “la tierra de las oportunidades” en las que cualquier persona de orígenes humildes tiene la oportunidad de ser rica y exitosa si trabaja lo suficientemente duro. Otro aspecto que la familia imita es el consumismo de bienes provenientes de Estados Unidos y su exhibición como trofeos que representativos de bienestar económico. Al llegar a la casa de Harris, Lynnette observa una gran cantidad de objetos sin aparente función o de poca practicidad: una chimenea eléctrica falsa, figuras religiosas, varias lámparas de distintos tamaños y colores, bancos, mesas de café, varios tipos de relojes y diversidad de muebles para contener más objetos<sup>5</sup>. Otro ejemplo es la transmisión de la noción de orgullo y patriotismo

---

<sup>3</sup> Texto original: “*It was calypso, somewhat dated, and attended by so many electronic effects that she did not recognize it right away (...)*”.

<sup>4</sup> Texto original: “*‘So this is the hole we started out in,’ he said triumphantly. ‘It was hard, but we made it. Hey, this is America.’*”

<sup>5</sup> “*The place was cluttered with objects, most of which looked brand-new: ‘Grecian’ urns; a fake fireplace with logs that could be made to glow at the flick of a switch; an alabaster Virgin Mary; reading lamps of every shape and size (but no books in sight); curly legged stools and coffee tables; other things whose purpose was not clear; things that duplicated each other (a man high grandfather clock **and** a golden clock encased in a glass dome **and** a digital clock set in a model of the*

norteamericano a través de la participación del hijo de Harris en el ejército estadounidense: “Lennie era un Marine. Era una foto de Lennie el Marine en su uniforme, una bandera de Estados Unidos desenrollada detrás de él. [...] ‘¿Ves esta medalla aquí?’ Trajo la foto más cerca. ‘¡Mi hijo ya ha visto algo de acción! Fue condecorado por Granada’”<sup>6</sup> (130, traducción propia). Harris expresa orgullo por su hijo y exhibe su foto y medalla como grandes trofeos que demuestran su patriotismo y agradecimiento a Estados Unidos por darle la oportunidad de hacer el sueño norteamericano realidad.

Contrastando al personaje de Milton Harris se encuentra Lynnette. Ella solo es un ave pasajera que observa la influencia norteamericana en la isla y critica el impacto que tiene sobre los habitantes. Lynnette considera que la el grado de inculcación y reverencia por la patria norteamericana de los habitantes de la Isla Limbo está tan arraigada a su identidad que no tiene objeto discutir con ellos o hacerlos reflexionar: “No había nada que pudiese hacerse respeto del Señor Harris o cualquiera de esas otras personas en este lugar. Se había metido en demasiadas discusiones con ellos, después de todo ella sólo era un ave pasajera”<sup>7</sup> (124, traducción propia). La protagonista no está interesada en la promesa de sueño norteamericano que Harris orgullosamente promueve.

“El Señor Harris se veía un poco desorientado, luego su cara se llenó de pura y dolorosa compasión. ‘¡Oh cielos! ¡Personas como tú no deberían tener que volver! ¡Cielos, es una lástima! ¿No te permiten quedarte? ¡Uno pensaría que le entregarían una Tarjeta Verde en una bandeja de plata! ¿Cómo pueden enviar de vuelta a una persona como tú? [...]. ‘Nadie me envía de vuelta – simplemente vuelvo a mi hogar’”<sup>8</sup> (133, traducción propia).

Harris asume que Lynnette vuelve a su hogar porque no le han negado una Tarjeta Verde para quedarse legalmente en la isla y se demuestra particularmente sorprendido por el hecho de que no se la hayan dado a alguien con una carrera profesional como ella. Luego de sus exclamaciones de asombro ella le aclara que vuelve por voluntad propia, su identidad está más arraigada a las tradiciones caribeñas y a su tierra de origen.

Donde más claramente se puede observar la lucha de voces que influyen en la formación de la identidad cultural de los isleños ese en el personaje de Claire, la

---

*Empire State Building); and things for putting more things on –space-savers, holders, racks, and shelves of various kinds.”* (127)

<sup>6</sup> Texto original: “Lennie was the Marine. It was a picture of Lennie the Marine in his uniform, an unfurled U.S. flag at his back. [...] ‘See this medal here?’ He brought the photo closer. ‘My boy’s seen some action already! He got decorated out of Grenada’”.

<sup>7</sup> “There was nothing to be done about Mr. Harris or any of those other people in this place. She had gotten into too many arguments with them, she was only a bird of passage after all.”

<sup>8</sup> Texto original: “Mr. Harris looked a littel disoriented, then his face filled up with sheer, aching sympathy. ‘Aw, gee! Grat folks like you should’t have to go back! Gee, that’s a shame! Won’t they let you stay? You’s think they’d hand a lady like you a Green card on a silver platter! How can they send back a person like you? ‘Nobody is sending me back –I’m just going home’”.

esposa de Harris. Ella se posiciona como mediadora entre su cultura de origen y la norteamericana al tratar de crear un balance en su hogar y familia a través de la conservación de ciertas costumbres. Durante la visita de Lynnette lo demuestra al cocinar para Lynnette y su esposo comida típica isleña y comida norteamericana, “*Yankee food*” (132) para sus hijos. También se puede observar en la charla que ella y Lynnette comienzan y a la que luego se une Harris en la que rememoran lugares de su infancia ya que provienen de la misma isla. La conversación crea una atmósfera que los va transportando a lugares de su juventud y al recuerdo de viejos personajes con la ayuda de la música calipso sonando de fondo. A pesar de ser un gran promotor de la cultura norteamericana, Harris demuestra cierta nostalgia por sus orígenes. Después de recordar lugares que visitó durante su juventud y aprender sobre los cambios por los que pasaron dichos lugares desde que se erradicó en la Isla Limbo, y de un momento de reflexión en silencio, observándola conmovido, la conversación concluye “Pero luego él sonrió, y asintió, y en una voz un poco emocionada dijo, ‘Entonces vuelves a tu país, ‘eh! ‘Si’, dijo Lynnette. Y se aventuró a decir, ‘Sin tarjeta Verde, sin dólar Yankee’”<sup>9</sup> (136, traducción propia). Las expresiones nostálgicas de Harris demuestran que sus orígenes todavía forman parte de su identidad muestra valoración por objetos tradicionales tales como la botella de ron rojo que abre para festejar la visita de Lynnette y como apreciación por los recuerdos que trajo a su mente.

### *Discusión*

La cultura caribeña es una cultura híbrida moldeada por las voces del imperio colonial, las del origen de sus habitantes y las que son alimentadas constantemente por los medios de comunicación masiva. El caribe vive en el constante desafío de practicar y preservar sus tradiciones ante la constante influencia de las prácticas hegemónicas globales. Ese desafío es el que exitosamente muestra Merle Hodge en “*Limbo Island*” a través de las interacciones entre sus personajes. En un comienzo, en la historia se pueden identificar dos claras influencias culturales en disputa, Milton Harris como resultado exitoso del sueño norteamericano y promotor del estilo de vida estadounidense y Lynnette como conservadora y promotora de sus raíces. El contexto sociohistórico y geográfico determina la cultura que predomina en la formación de la identidad de cada uno. Harris se mudó a la Isla Limbo durante su juventud y fue adoptando prácticas, ideologías y creencias norteamericanas predominantes (consumismo, patriotismo, rechazo al comunismo, individualismo) constantemente propagadas por los medios de comunicación. Se puede considerar que él se ha desviado de su cultura de origen de manera voluntaria y formando su

---

<sup>9</sup> Texto original: “*But then he smiled, and nodded, and said in a voice that was a little choked, ‘So you ‘going back to your country, ‘eh!’. ‘Yes’, said Lynnette. And she ventured, ‘No Green card. No Yankee dollar’*”.

identidad eligiendo qué costumbres practicar. Lynnette nació y vivió toda su vida en un solo país, implícitamente descrito por la autora como conservador de las costumbres africanas y caribeñas, recibió su educación formal allí y pretende seguir su vida allí. Estas dos identidades aparentemente opuestas se reconcilian hacia el final de la historia, revelando la tendencia de la escritora en favor a la conservación de la cultura. A pesar de las comodidades que le ha brindado el estilo de vida norteamericano, Harris expresa un sentimiento de nostalgia y apreciación por su lugar de origen y su pasado. Se manifiesta un mutuo acuerdo implícito que muestra al lector la variedad de voces en constante lucha por predominar en la formación de las identidades de los habitantes del caribe y el carácter dinámico de estas al estar en constante contacto con prácticas y productos de ambos orígenes.

## **Bibliografía**

- Arán, Pampa. O (2006). *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- Balutansky, Kathleen M. (1989). "We Are All Activists: An Interview With Merle Hodge". *Callaloo*, N° 41: 651-662
- Bajtín, Mijaíl (1979). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Burton, Roxanne (2009). "Globalisation and Cultural Identity in Caribbean Society: The Jamaican Case". *Caribbean Journal of Philosophy* Vol 1, N° 1
- Espinosa Hernández, Patricia (1994). "Aportes de Mijaíl Bajtín a la crítica dialógica". *Aisthesis* N° 27: 37-44
- Holquist, Michael (1990). *Dialogism: Bakhtin and his world*. Londres: Routledge.
- Huerta Calvo, Javier (1982). "La teoría literaria de Mijaíl Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España)". *Cuadernos de filología hispánica* N° 1:143-158
- Kristeva, Julia (1997). "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". *Intertextualité*. ed. Navarro, Desiderio. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas: 1-24.
- Nunez, Elizabeth y Sparrow, Jennifer (2006). *Stories from Blue Latitudes: Caribbean Women Writers at Home and Abroad*. California: Publisher Emeryville.
- Shakes, Nicosia (2001). *Caribbean Identity: A Commentary on Regionalism And Caribbean Identity*. Caribbean Studies Association. St. Augustine, Trinidad and Tobago.
- Sisto, Vicente (2015). "Bajtín y lo Social: Hacia la Actividad Dialógica Heteroglósica". *Athenea Digital* Vol 1, N° 15: 3-29.
- Villalobos Alpízar, Iván (2003). "La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes". *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*\_ Vol. 41, N° 103: 137-146.

## ¿UNA CULTURA LIMBO? UNA VISIÓN FUTURISTA DE MERLE HODGE

**Verónica Giovanini**  
**Universidad Nacional de Río Cuarto**  
**Argentina**

La cultura de una nación reside en los corazones  
y en el alma del pueblo.

Mathama Ghandi

*La comida no es racional. La comida es  
cultura hábito, deseo y la identidad.*

Jonathan Safran Foer

En la historia de la humanidad han existido diferentes imperialismos, desde el siglo XIX los países poderosos han extendido sus dominios sobre otros con menor poder por medio de la intervención militar. En el siglo XX las formas de imperialismo estuvieron marcadas por la política económica. Estos tipos de imperialismos han mostrado acciones ideológicas que han transmitido a otros países en sus modos de vida y costumbres. La Enciclopedia Británica destaca que el imperialismo cultural comienza a ser uno de los instrumentos primarios de colonización y alimentados con la creencia de superioridad de su manera de vida imponiendo varios aspectos de su propia cultura sobre los países colonizados. Marcados por nuevos patrones político-económicos, éstos, particularmente en las islas del Caribe, que han sido receptoras de estas nuevas configuraciones sociales. Es por ello que, hay una cultura limbo que se está instaurando en esta isla imaginaria.

En su historia corta, Merle Hodge, la *Isla Limbo* (1998) cuenta sobre una profesora, quien va a dar clases a la isla y se encuentra con la cultura que subyace, con la posibilidad que en esta isla persista una cultura limbo. Este trabajo intenta explorar el desvío que ha significado el sentido de pertenencia en la isla a través de los personajes principales quienes van construyendo las ideas ontológicas del imperialismo, borrando las fronteras culturales y dejando como saldo una cultura sin historia e identidad. A su vez, siendo literario, el texto de Hodge tiene el poder de presagiar el futuro de la historia de la sociedad. Esta visión nos permitirá con algunos lineamientos de las propuestas de Michael Bajtín y el detenimiento de Eugene Matusov, poder analizar la dialogicidad de Lynnette, la docente y la monologicidad de señor Harry, el alumno y la imaginación de Hodge, la cual nos puede abrir nuevas miradas para comprender lo que ella ha podido observar como Trinitense y decidió escribir desde “el adentro” con todo que eso implica.

En “*The dialogic Imagination*” (1982), la cual es una compilación de textos realizados por Emerson y Holquist, el filósofo ruso Mijaíl Bajtín explica que para haya diálogo deben existir al menos dos voces; es el mínimo de existencia y la unidad



mínima es el enunciado en el discurso. Este diálogo admite Bajtín es “una información que se busca en y con otros”. Para que haya verdad; Bajtín explica que, “la verdad no nace ni es encontrada de cada persona individual”. La verdad nace “colectivamente entre la gente, buscándola en el proceso de su interacción dialógica”. Es por ello que Bajtín describe a la naturaleza del discurso como dialógica. El discurso Bajtín (1986) argumenta, tiene dos propiedades de aspectos importantes que mutuamente constituye cada uno: dialogicidad y monologicidad.

Eugenio Matusov, profesor ruso en la escuela de educación de la Universidad de Delaware en su libro “*Journey into dialogic pedagogy*” (2009), ha desarrollado un entendimiento profundo de lo que son las relaciones dialógicas y monológicas. Su metodología está basada en los escritos de Bajtín, especialmente del libro de Dostoievski, donde las nociones de diálogo y monólogo son centrales para Bajtín. Lotman (1988) lingüista y semiólogo ruso, dice que diálogo y monólogo son dos aspectos iguales de la comunicación. Agrega que cualquier texto tiene dos funciones: monológico para transmitir significado ya hecho y dialógico para generar nuevos significados. (119). Matusov va a oponerse a todo esto diciendo que “la teoría de texto de Lotman es monológico porque está basado en abstracciones generadas por prácticas específicas y descontextualizadas”. (119). Lotman dice que “el significado es creado o producido” pero Matusov admite que es “una exageración hacia otras prácticas”. Lotman aborda el texto como generador de significados, un aparato de pensamiento, el cual requiere un interlocutor activado. (119). Matusov muestra que el significado nunca es generado, pero emerge sobre las fronteras. El parafrasea a al concepto de cultura de Bajtín. Es posible decir que el significado no tiene un territorio interno: está distribuido enteramente a lo largo de las fronteras (120). Matusov afirma que el significado puede solo ser transformado pero nunca totalmente creado de la nada (120). Es por ello que, Matusov afirma que el dialogismo es cualquier enunciado del discurso, una respuesta hacia la pregunta hecha la cual puede ser explícita o implícita o imaginada, esperada por el hablante o el escritor. (126). En cambio explica que “en un enunciado del género monológico el hablante tiene el lujo de crear en un contexto intertextual para su mensaje y por lo tanto intentar hacer su enunciado relativamente auto suficiente, finalizado y cerrado textualmente.” (127). Matusov profundiza estos aspectos del discurso de la dialogicidad y la monologicidad que nos ayudarán a ver los desvíos que presenta vivir en una cultura tal como es la cultura limbo en el cuento aquí analizado.

Merle Hodge (1944) es considerada una destacada escritora activista local de Trinidad. Ella estudió en la universidad de Londres: lengua y literatura en francés y latín y realizó su posgrado sobre escritores franceses caribeños y de las colonias francesas en África. Luego comenzó a trabajar en la Universidad de indias occidentales en Trinidad. Hodge afirma que la carrera de escritor no es tan fácil y que todos los escritores que se han conocido escriben desde la metrópolis ya que viven afuera. Ella es una de las pocas escritoras que se fue, regresó y escribe desde

adentro, de su lugar de origen. En una entrevista en la revista el observador de Jamaica Hodge enfatiza esta idea que la literatura de Indias Occidentales se ha expandido y que la escritura de mujeres se ha proliferado convirtiendo la década de los 80 en la edad dorada para la escritura femenina, ya que la década de los 50 era tiempo de sólo escritura masculina. Ella admite que han ocurrido varios cambios desde tener colonialismo a sacarlo de encima. Habla de un nuevo tipo, una nueva forma de opresión del desarrollo tecnológico: un grupo que no ha desarrollado una vida afuera a su alrededor concluyendo que los niños han sido sacados de nosotros<sup>1</sup>. Ella habla de una isla limbo que es una isla imaginaria. En su título ella le da el nombre de limbo. La palabra limbo proviene del latín *limbus* que significa borde o límite, haciendo referencia al “borde del Infierno”. De acuerdo al diccionario de la RAE, puede ser lugar donde yacen las almas perdidas o aquellas que están por entrar al infierno; a su vez, quiere decir lugar de paso. En esta historia vamos a ver como la sociedad de limbo es descrita y porque Hodge es una visionaria de lo que está pasando con su cultura, solo alguien como ella viviendo desde adentro y con la literatura puede presagiar y advertir momentos futuros para la historia caribeña.

Edward Said (1994) en su libro *cultura e imperialismo* explica que hay una interrelación entre la literatura y la historia. En este caso, son aquellas historias de ficción que tiempo después se concretizan en la realidad. Hodge pudo visualizar una cultura limbo a través de este relato nos convoca como el poder puede manejar los hilos de la cultura a su antojo y hacer creer a todo un pueblo ciertos desvíos de la cultura y mostrar una sociedad enfrascada y fragmentada.

La historia comienza con la profesora Lynnette que debe regresar a la ciudad cuando su alumno Señor Harris, quien toma clase de escritura en college de posesión del Caribe insiste en llevarla en su auto porque en el autobús va tener que caminar un poco. Es aquí donde se puede visibilizar a través de sus diálogos como viven en esta isla y podemos observar lo que significa vivir en esta cultura. Es a partir de allí, que Hodge muestra el desplazamiento de la cultura a través de Señor Harris y la profesora Lynnette y todas las voces que se escuchan en esta historia.

En el relato de la Isla Limbo, Señor Harris el alumno que asiste al nocturno a las clases de Lynnette, su profesora. Él quien es un hombre patriótico casado vive en la isla, tiene adoración por la cultura norteamericana pensando que es la mejor del mundo muestra en su discurso aspectos de monologicidad. Matusov (2009) explica que la monologicidad ‘refleja la forma, la manera, la totalidad de la materia en un enunciado en ambos sentidos del tema del enunciando: la voz de quien habla, sobre

---

<sup>1</sup> Hodge explica que los niños en la isla están en juegos artificiales y su preocupación es que empiecen a creer, que ese mundo es real. Ella aconseja que los padres son quienes tienen que hacer interactuar más a sus hijos con la naturaleza. (Merle Hodge, “Writer and social activist working for change” Jamaica observer, Donna Hussey-Whyte, all woman writer, Monday, January 21, 2008).

qué. El discurso de la monologicidad, que es la afirmación de una voz entre muchas otras voces envuelve dos acciones primordiales dice Matusov uno es la autoría (el enunciado de alguien tiene un punto y una intencionalidad única arraigado en esta persona en la cara de estos enunciados por otras personas y el otro la responsabilidad para las palabras propias, las acciones y los hechos de alguien'. En este relato, Señor Harris es quien le muestra a Lynnette como es estar impregnado por la cultura americana. Cuando van en el auto con música alta y con aire acondicionado encendido, de repente él frena su auto porque un isleño vagabundo se cruza:

Hey hombre! quítate de mi camino!...  
Ves? Ves? Algunos de los caribeños...  
No entiendo porque no lo dejan en la cárcel (123).

Otro ejemplo de cómo el poder trata aquellas personas que no obedecen las reglas, no trabajan y acerca de los cuales él considera que deben ser castigados. Señor Harris dice que estos vagabundos ofenden a nuestra bandera. Lynnette dice:

cual? y él le responde: la bandera amuracan ¿podes imaginarlo? Estas personas vienen acá y se portan de esta manera... ellos te hacen avergonzar, hombre (123).

Matusov explica que la monologicidad es “dirigida a completar el entendimiento, habilidades, conocimiento, goles, necesidades de alguien por la búsqueda de un consenso”.

Una vez que emprenden camino le muestra la división de la isla de donde salieron y el Edén de la misma: la cancha de golf, todas las mansiones de gente famosa, los jardines artificiales y el señor Harris dice triunfalmente:

Entonces este es el hueco que empezamos. Fue duro pero lo hicimos esto es América! (126)

También, Cuando señor Harris le presenta a su esposa a la profesora dice:

Esta es la mujer, Claire. Esta es la mujer! El señor Harris exclama. Esta mujer que estás viendo aquí es una profesora de college y ella proviene de nuestro lugar. Ella es cercana a mi familia –pero hey todos lo que son de esa zona son mi familia especialmente si nos hacen sentir orgullosos. Una isleña mujer quien es una profesora del college ¿Podes entenderlo? Eso es algo, no Caire? (127)

Señor Harris le cuenta sobre sus hijos y le confirma que ellos viven en su mundo, bien impregnados de esta cultura americana.

Los chicos? No escucharas nada de ellos hasta que tengan hambre. Luego le señala donde están las fotos empieza

hablar de ellos: Ves? La que está aquí es Cathy. Es ella algo, no? Este es Nigel. Este es Dexter and Lennie él toma la foto de Lennie con el uniforme de la Marina con la bandera de los Estados Unidos detrás desplegada. (130)

El señor Harry le explica orgullosamente que a su hijo se le ha otorgada una medalla por defender el honor de Granada. Aquí se puede observar su sometimiento y amor a esta cultura. Estos ejemplos reflejan el discurso de monologicidad estas son las fuerzas centrípetas del idioma, comunicación y comunidad orientada a la centralización, unificación unidad con acción, seriedad, cohesión e integridad de voz (y posición). Bajtín 1991 p272). A su vez como el poder puede manejar las situaciones y fomentar una nueva cultura sin saber de donde son. Es decir, como yo lo voy a denominar una cultura Limbo, fragmentada, reproduciendo lo que dice el poder y viviendo en un lugar que nunca va ser de ellos. El señor Harris representa mucho esta cultura limbo y la defiende:

Hey, Esto es America! tu trabajas duro y lo obtienes. Tu obtienes cualquier cosa que quieras. El hace una reflexión. Pero algunos de nuestros amigos negros, hombre ellos no querían trabajar, solo querían hablar sobre poderes negros.

Además, cuando Claire prepara la comida típica de su isla. Lynnette se siente agradecida y al momento de comer, sus hijos al ver esa comida hicieron una cara de disgusto. El señor Harris asiente y su esposa dice: “Está bien, Esta bien no hagan esa cara de mal educados. Ahora en el horno hay comida Yankee.” (132) Así lo niños viven su cultura a su modo en sus propios mundos. El señor Harris defiende y naturaliza la vida en esa cultura limbo.

Mientras que la profesora Lynnette quiere irse en el autobús, pero a tanta insistencia del señor Harris ella acepta quedarse, ya sabiendo con lo que se iba a enfrentar. Lynnette no entienda la razón por la cual el señor Harris quiere mostrarle esa cultura de América y dice es lo mejor que puede ocurrir. Lynnette le pregunta si él juega al golf en realidad ella se imagina la respuesta: “¿yo? No, él sonríe yo no juego al golf pero si al básquetbol.” (125) Es una manera de pertenecer a esa cultura y le muestra todos los lujos de residir allí, en ese Edén. Lynnette a su vez considera que es absurdo llamar a la isla limbo, América: “Ella se muerde la lengua” (126) Debido a muchos problemas que había tenido sobre este tema: Ella piensa para su adentro “soy un pájaro de vuelo” (124).

Cuando el señor Harris le pregunta sobre el aire acondicionado del auto, ella piensa que prefiere el aire puro. Matusov explica que la dialogicidad involucra reconocimiento con barreras/fronteras y relaciones de diferentes voces. Es escuchar a otras voces y otras personas en cada enunciado, cada oración, cada palabra por un hablante. La dialogicidad envuelve dos acciones. El abordaje y la sensibilidad pueden ser externas-dirigida dialógicamente y respondiendo otras personas reales- e interno

dirigida dialógicamente y respondiendo otras personas construido por la propia imaginación dentro de su enunciado. (Dialogo interno). Mientras van charlando sobre el lugar él le revela que su esposa molesta observó la falta de palmeras y ella le dijo: “Milton, Para que venimos aquí? Este lugar no tiene nada” (125).

Lynnette comprende que el señor Harris vive de esa manera, pero ella muestra su desinterés por pertenecer a dicha isla. Él le insiste a Lynnette que debe comprarse un auto y le pregunta cuando lo comprará. Ella muy amablemente le contesta que sería bueno tener uno, pero la respuesta es: “No, me voy a casa, a mi hogar, a mi país.” (133)

El trata de convencerla que cualquiera que estuviera en su posición no se iría. Lynnette admite que es verdad, pero ella no le da importancia al dinero: “Nosotros somos pobres. Ella pensó para sus adentros pobres pero no hambrientos como la mayoría de ustedes en la isla del limbo.” (133)

Sigue pensando que no va a ser ningún comentario ya que ella sabe que él se ha convertido en una persona de la isla limbo. Matusov aclara que la dialogicidad “refleja fuerzas centrifugas del idioma, comunicación y comunidad orientada a diversificación, variedad de acentos y dialectos, focalizando sobre la comunicación y entendimiento”. El señor Harris no puede entender cómo puede dejar pasar la oportunidad y el piensa que la gente como ella dice: “Nadie me manda de regreso, yo solo estoy volviendo a casa” (133)

Lynnette se siente a gusto con Claire ya que ellas hablan de la otra isla, hace referencia que ellos son de la aldea de donde era la abuela de la profesora y que Harris iba a comprar kerosene cuando era niño. Debido a que hermana de Claire vive en aquella isla, quería saber que había pasado con la inundación. El señor Harris se va de la conversación y se va a poner música y hablan los tres de un grupo cuando ellos eran jóvenes. El pierde su acento americano, las mujeres siguen hablando de lo que había ocurrido en la isla: sobre un árbol que iban en la infancia. De esta manera ambas mujeres finalizan levantando la mesa y charlando sobre su origen.

Es decir que Hodge es una visionaria ya que estaría hablando de un grupo de personas que viven en su propia cultura sin considerar su historia e identidad. Ella quiere advertir sobre esta cultura: “Están tan enfrascados viviendo. La gente está siempre ocupada haciendo que no tienen tiempo genuino para hace civilización en sus cosas.” (126) Esto es afirmado por un poeta caribeño que va a dar una charla y ofende a la mitad de la audiencia diciendo que él no sabía si estaba en el Caribe ya que no había visto la playa a causa de la cantidad de eventos que lo mantienen ocupado. Al otro día, en el diario fue declarado un poeta comunista. Los jóvenes están enfrascados con la tecnología y encerrados. Hodge nos muestra su observación desde el adentro revelando y advirtiendo sobre una nueva cultura limbo.

## Conclusión

En este exquisito relato la isla limbo en las palabras de Henry James “es arte traída a la perfección”. Hodge pudo a través de los personajes mostrar la monologicidad del señor Harris y la dialogicidad de Lynnette en el discurso. Como así también, se puede rescatar las otras voces a través de la voz de la escritora hablando sobre las ideas imperialistas sobre la colonia y su presagio sobre la cultura limbo, dejando como mensaje, su advertencia y preocupación por el futuro de su sociedad.

## Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl. "*Estética de la creación verbal*". Buenos Aires: Siglo XXI, 1982.  
\_\_\_\_\_. "*Teoría y estética de la novela*". Madrid: Taurus, 1989.  
\_\_\_\_\_. "*Problemas de la poética de Dostoievski*". Buenos Aires: F.C.E, 1993.  
Lotman, Yuri. "*Semiótica de la cultura*". Trad. Jorge Lozano. Madrid: Cátedra, 1979.  
Matusov, Eugene. "*Journey Into Dialogic Pedagogy*." New York: Nova Science Publishers, Inc, 2009.  
Mendez, Mendez Serafín. "*Notable Caribbeans and Caribbean Americans*." A Biographical Dictionary, 2003.  
Hodge Merle. "*Limbo Island*", *Stories from blue latitudes: Caribbean women writers at home and abroad* ed. Nunez Elizabeth and Jennifer Sparrow, Emeryville, CA: Seal Press, 2006.  
Said, Edward. "*Culture & Imperialism*." Surrey: Vintage, 1994.

**DIÁLOGOS DEL  
ARTE Y LA LITERATURA  
EN LA CUBA POST-NOVENTA**

## **LOS AÑOS DE ORÍGENES DE LORENZO GARCÍA VEGA: REDUCCIÓN, REVERSO, SECULARIZACIÓN<sup>1</sup>**

**Juan Manuel Tabío**  
**Universidad Nacional de La Plata/CONICET**  
**Argentina/Cuba**

Más allá de las valoraciones personales o los comentarios circunstanciales que Lorenzo García Vega emite a propósito de los miembros del grupo Orígenes (más allá, pues, de todo su jugoso anecdótico, y de cuanta noticia pueda contener sobre el contencioso entre Lezama y Gastón Baquero por causa de unas torrejitas, o sobre la dosificación ética impuesta en Bauta por el Padre Gaztelu a sus convidados de hielo), en *Los años de Orígenes* es posible encontrar una verdadera crítica de la razón origenista.

Si el impulso primordial de Orígenes es el de superar su propia circunstancia, expresado en la búsqueda de aquellos “cotos de mayor realeza” que dijera Lezama, ese intento de superación entraña para García Vega una negación de la realidad bajo la forma de una ilusión sublimante que se proyecta sobre un contexto culturalmente raquítico y socialmente bastardo. Significa, en definitiva, escapar de la mediocridad (en la que habrían quedado sepultadas las manifestaciones culturales pre-origenistas) solo para refugiarse en la ficción de una plenitud artificial (una “fiesta innombrable” que nunca tuvo lugar). Así, García Vega encuentra los gestos fundadores del discurso de Orígenes en el tapujo, el ocultamiento y la represión.

Y ese descubrimiento llega, en primer término, tras el meticuloso procedimiento de un reducir.

Una vasta zona de la obra de García Vega parece estar presidida por el principio estilístico de la reducción. Tal es el caso de los relatos yuxtapuestos comprendidos en *El oficio de perder*, de algunas prosas poéticas de *Ritmos acribillados* y, sobre todo, de los esqueletos de poemas que nos entrega *Fantasma juega el juego*, aunque también de ciertos momentos de este libro (pensemos en capítulos tan memorables como “Encuentro en la Victoria” y “Un método jesuítico”). Ya en un texto, “Mirada de las cosas”, aparecido tan pronto como en 1954, se produce el primer destello de ese estilo reconcentrado sobre sí mismo en el que toma cuerpo para García Vega su reacción a la amplificación lezamiana. En efecto, frente a la desmesurada extensión por la que acontecen los fastos de la abigarrada imaginería barroca, esta opción estilística impone la intensión de un discurso autista, de una sobriedad y una extrañeza de asfixiante complejidad, que despedaza hasta lo milimétrico el material de la escritura y lo expone a la disección de una luz neutra e implacable.

Pues bien, en *Los años de Orígenes* la praxis reductora de García Vega funciona de manera análoga al cuchillo y la ventosa que, en uno de los textos más significativos

---

<sup>1</sup> El presente trabajo es una versión de mi prólogo a *Los años de Orígenes* de Lorenzo García Vega (Rialta Ediciones, 2017).



de *Fantasma juega el juego*, sirven de instrumento al doctor Fantasma cuando se dedica al riguroso ejercicio de aplanar imágenes: es ya no simplemente procedimiento formal sino el método crítico que desbasta la recargada superficie de la escritura lezamiana. Un pasaje de *Paradiso*, profuso en legionarios, racimos báquicos y lestrigones, narra en clave mítica la *aristeia* del Coronel Cemí exhibida en su enfrentamiento con un grupo de bandoleros. Este episodio es desmitificado por García Vega, devuelto a la anécdota más bien farsesca que está en la génesis del relato: el comandante de la realidad (ascendido a coronel en el relato mitificante) perseguía a un grupo de liberales que se había rebelado contra un fraude electoral. O Tomás Estrada Palma, representado como un “santón” por la transfiguración a que lo somete la prosa de Lezama en el pasaje de su encuentro con Rialta, es reducido al pícaro de la realidad histórica: precisamente aquel presidente que diera “la brava” a los liberales.

Desde luego, si esta operación desmitificadora se quedara en la mera reconducción del orden mítico al factual, como una especie particularmente cándida de evemerismo de nueva generación, habría que descartarla como una actitud crítica del todo pueril. Pero todo cambia significativamente si, como resulta ser el caso, viene subordinada a la proverbial propensión de García Vega a descarnar los discursos hasta dar con su espinazo último (propensión esta que, por cierto, está en la raíz de su afinidad por el psicoanálisis y el budismo, de su interés por Duchamp y hasta de su posterior fascinación por las *cajitas*).

Pero la reducción es solo el primer momento de un método francamente radical de relectura. Es así que, después de raspar la sobreabundancia que ocupa su superficie, lo que aparece ante García Vega como principio generador del discurso origenista es una razón ideológica, consistente en una “fuerza de transmutación” empleada en función de salvar unos supuestos “valores ancestrales”. Lo que desemboca en la adulteración sublimada de un pasado y cuaja en la fábula de una “grandeza perdida”:

las figuras paternas de los años de Orígenes eran y no eran. Pues los héroes eran figuras corrompidas, o eran bombines. Pero los héroes, a través del sueño de las familias que añoraban las grandezas perdidas, mantenían, pese a lo grotesco, una idealizada calidad de imagen. Y por eso, en *Paradiso*, los personajes se alzan sobre coturnos. Y por eso, en *En la Calzada de Jesús del Monte* de Eliseo Diego, los héroes, metidos dentro de acuarelas, comienzan a hablar de un algo pomposo, La República, de un algo que nunca había existido. (García Vega, 2017, 140)

Y eso no es todo.

Uno de los fundamentos más importantes para el discurso origenista tiene que ver con la distinción de dos modos antagónicos e irreconciliables de generar literatura: uno que opera exclusivamente a nivel textual y produce simulacros vaciados de realidad, y otro (que el pensamiento origenista reclama explícitamente

para sí) que obra la síntesis milagrosa entre sustancia y devenir y consigue un incremento del ser; mientras el primero, de ascendencia pagana, queda confinado al ámbito de lo sensorial y supone la mera combinatoria de elementos verbales y la sustitución tropológica, el segundo, en cambio, irradiación del misterio cristiano de la encarnación, sirve a los fines del conocimiento y el testimonio poéticos.

Y he aquí que el reparo de García Vega al discurso origenista se consuma en un formidable ejercicio de reversión: ya que la sustancia postulada como correlato de ese discurso no existe y lo que consigue no es la comunicación de una realidad más verdadera, sino nada más y nada menos que una falsificación del precario contexto del que surge (una inverosímil *selva rococó* del ocultamiento), entonces el mecanismo semántico fundamental (e inconfesado) de esa escritura se agota en un hacer pasar por sustancia el ornamento con que se maquilla dolosamente la realidad: “la retórica de lo accesorio convirtiéndose en esencial” (García Vega, 2017, 206).

Lo cual equivale a dar gato por liebre.

Pues, si la presunta plenitud ontológica que entraña la escritura encubre en realidad un vacío central (como las fantasías aristocratizantes de *lo venido a menos* intentan tapar la penuria económica y la inferioridad de clase), lo que queda es solo la cosmética verbal que, lejos de cumplir con función heurística alguna o de significar el acceso a un conocimiento poético más profundo que el que consigue un pensamiento de signo conceptual, no procura la revelación sino, de hecho, el disimulo y el enmascaramiento. O sea que el lenguaje toca su propio reverso: “el discurso, ramaje nuestro a través de la palabra, cuya finalidad, paradójicamente, no es aclarar, sino crear el ocultamiento” (García Vega, 2017, 123).

El verdadero contenido al que dan forma la imagen de Lezama y la transfiguración de Vitier no es otro --según el razonamiento despiadadamente circular de García Vega-- que la propia desmesura de su pretensión de significación, pues, en la práctica discursiva, efectúan el reemplazo, por sustitución tropológica, del *destartalo* de la situación cubana por “la deleznable estructura de sus ridículas pretensiones de grandeza” (García Vega, 2017, 43); tienen, entonces, menos de encarnación cristiana que de metamorfosis pagana. Es aquí donde se hace evidente el impulso hacia la secularización que guía la crítica de García Vega, entendido este término en un sentido amplio (esto es: sin entrar a considerar las innumerables connotaciones y matices de sentido o valoración que puede asumir, como muestra Marramao en un meticuloso panorama), en tanto supone un cambio (reverso) de la orientación entre los polos sagrado/profano que para Marramao (1998) define la tensión constitutiva de esta categoría crucial de la modernidad.

Vista así, la maquinaria significativa que sostiene el discurso origenista de la trascendencia es, en el fondo, análoga a la que opera en el neobarroco discurso de la inmanencia de Sarduy. Su oficio vendría a ser, también, el del “enredo ornamental”, pues el vacío central sobre el que se asienta es compensado mediante la opulencia

verbal de su escritura. El reverso, en este punto, asume la contundencia teórica del giro copernicano.

De ahí que García Vega apunte a la cercanía esencial con otras dos especies discursivas de muy distinta cepa.

Por un lado, está el folletín, con el que Orígenes (aunque, claro está, por medios estilísticos absolutamente divergentes) comparte un similar *modus operandi*: el de la represión y la proyección sublimada de una ficción compensatoria de la penuria circunstancial. Hay, pues, un sutil vínculo que sujeta a *Paradiso* y *Lo cubano en la poesía* al horizonte de significación de *El derecho de nacer* y Tamakún; porque soñar, desde las Antillas, “a Carlos V, o a la corte del Rey Sol, o a las fiestas eglógicas de Góngora”, consume la misma energía simbólica, *mutatis mutandis*, que “el sueño destartado, pobretón, de las damas cubanas respetables cuya familia había perdido una finca” (García Vega, 2017, 58). Al haber procedido por medio del tapujo y la hipóstasis, los origenistas habrían terminado atrapados en las fórmulas folletinescas que dominaban la literatura cubana y específicamente el lacrimógeno ficcionario divulgado por los *mass-media*, perpetuando aquellas convenciones y *estereotipias* contra las que en principio reaccionaron.

Por el otro lado, está la propaganda política. La conexión que denuncia García Vega entre el escamoteo origenista de la realidad y el discurso emitido desde el poder tiene que ver también con la tendencia a hipostasiar la entidad de la escritura y con la pretensión de dotar de extensión existencial al resultado de la potencia idealizante de la imagen poética. Hasta el punto en que la imagen pareciera salirse del límite del texto y terminara por hacer metástasis en la historia: “Es que todos los caminos de los años de Orígenes fueron a desembocar, como por una necesidad, en lo monstruoso del castrismo. Pues los origenistas habían querido vivir en la imagen, y los jóvenes habían querido vivir bajo la convulsa sombra de héroes fílmicos norteamericanos fabricantes de imágenes [...] así que todo terminó con el imperio castrista de la imagen” (García Vega, 2017, 306).

El ensayo lezamiano, ese cuerpo complejo de intuiciones herméticas, oscuridades semánticas, erudición febril y esplendores verbales, siempre contuvo en su interior el peligro de su propio extravío. La recurrente ocupación por extender la hegemonía de la poesía sobre sectores cada vez más abarcadores de la realidad (la singularidad cultural cubana, la identidad americana, la historia universal) deriva de una heterodoxa convicción teológica que encuentra en el acontecimiento mítico de la Caída no ya exclusivamente la condición del pecado y el error, sino la oportunidad hacia la afirmación de la cultura sobre la naturaleza, o al menos hacia la superación de la oposición que los segrega como términos absolutamente excluyentes. Si la realidad, por de-caída y decadente, está en sí misma degradada, entonces su estatuto óntico puede ser usurpado por la virtualidad simbólica del arte.

Por eso las expansiones del pensamiento de Lezama hacia lo social y lo histórico, en su permanente reflujo entre lo antropológico y lo mítico<sup>2</sup>, producen una impresión de ambigüedad que indudablemente contribuye a potenciar el efecto de desconcierto y deslumbramiento que su escritura produce en el lector. Si bien su peculiar imperialismo poético promueve la posibilidad de que la imagen llegue a determinar el transcurso histórico, no hay que perder de vista que ese dominio acontece a costa de la difusión de las fronteras que delimitan el espacio simbólico de la cultura de la extensión objetiva de la historia.

Nociones como las de “sensibilidad insular”, “espacio gnóstico americano” o “eras imaginarias” corren el riesgo de desvirtuarse si se entienden directamente como modelos de descripción de una realidad empíricamente verificable. Su pretensión de verdad es, al mismo tiempo, más modesta (en tanto son funcionales solo dentro del paradigma de racionalidad de ese discurso específico que les da sostén) y más soberbia (ya que su reino no es, rigurosamente hablando, de este mundo).

Bastaba que llegara a relajarse por un momento esa ambigüedad, que se atenuara la conciencia del abismo infranqueable que se extiende entre el discurso mítico-poético y la facticidad de la historia o la política para que se produjera la caída en una trampa muy antigua, pero que no ha visto disminuida su peligrosidad desde que le fuera tendida, en Siracusa, hace veinticuatro siglos, a Platón.

Bastaba que ocurriera el Primero de Enero de 1959 para que se produjera un corrimiento de la temporalidad y la espacialidad míticas a la cronología histórica y la geografía política y Lezama (1970) decretara solemnemente la decapitación de los conjuros y la encarnación de la *imago* en la historia de Cuba bajo la especie de Revolución. Y ya se sabe qué consecuencias cabe esperar de las nupcias entre mito y política.

La aguda visión de García Vega explica esta problemática sintonía al entender la conversión de los origenistas al credo revolucionario precisamente por virtud (nada más y nada menos) de su conservadurismo. Es evidente que aquí nos encontramos con la impronta del *Essai sur la pensée réactionnaire* de Cioran. Si para Löwith el “futuro-centrismo” de la noción de progreso de las modernas filosofías de la historia implica la asunción (y la secularización) de la temporalidad lineal de la escatología judeo-cristiana<sup>3</sup>, para Cioran (1995), en cambio, lo que podríamos denominar el “pasado-centrismo” del pensamiento reaccionario dependería de la temporalidad cíclica vigente en la antigüedad greco-romana. Así, para Cioran la revolución no se cumple sino en su propia ruina. Porque, una vez que triunfa y se solidifica en institución, proscribiera cualquier novedad o progresión en favor de un eterno retorno del momento de fundación del orden “nuevo”, que no tarda, como es lógico, en derivar en pasado. Con ello, imita el gesto reaccionario por excelencia de sacralizar

---

<sup>2</sup> Esta cuestión la he tratado con mayor profundidad en Tabío 2017.

<sup>3</sup> Sobre este tema, *cfr.* Marramao 1998, sobre todo los capítulos “Las raíces mesiánicas del futurismo” y “Antiguas y modernas metáforas del tiempo”.

un pasado primigenio que funda el tiempo histórico. La versión que García Vega recrea de la Revolución Cubana, en un momento en que todavía, para sus detractores lo mismo que para sus apologetas, era más visible su vigor (encauzado en la viril resistencia al imperialismo norteamericano o en la sangrienta esclavitud de su pueblo, según la posición del observador), intuye la esclerosis de su mecanismo fundamental, que diluye la novedad de cualquier acto en el mero simulacro de un acto absoluto anterior: “la revolución, que ya no era revolución, se convirtió en repetición” (García Vega, 2017, 150). Porque solo el paradigma del pasado fundacional es capaz de otorgar realidad y sentido a los hechos.

La susceptibilidad del discurso origenista para ser instrumentalizado por el poder político responde, en el fondo, a su incapacidad para reconocer la dimensión artificial de la que participa toda construcción literaria; por el contrario, el haberse tomado demasiado al pie de la letra, demasiado *en serio*, los contenidos de realidad significados por su propio discurso y, en último término, el haber llegado a desconocer la cesura fundamental que se abre entre lo simbólico y la realidad empírica --como ocurrió con el Lezama de ciertos momentos de *La cantidad hechizada* o el Vitier de *Ese sol del mundo moral*-- les impidió a los autores de Orígenes aprovechar plenamente el potencial lúdico y subversivo que entraña todo artificio (incluso de Lezama, que ciertamente no desconoció las virtudes artísticas del humor, nos dice García Vega que no llegó a integrarlo al núcleo más íntimo de su obra o de su pensamiento literario). Y, con él, el saludable antídoto que es capaz de entregar la ironía, ese dispositivo fundamental de la modernidad, cuando fantasmagoriza y rebaja la densa actualidad de la atmósfera política más asfixiante.

Como otra manifestación del déficit fundamental que afecta al mismísimo nervio intelectual del origenismo entiende García Vega la resistencia a asumir esas dimensiones capitales que delimitan y configuran el sujeto que son el cuerpo, el vínculo social y el subconsciente. Si, como ha demostrado Mignolo (1982), en la poesía de la vanguardia latinoamericana la figura del poeta deja de coincidir con la categoría de la persona, la crítica de García Vega al origenismo se ceba en ese regreso de la subjetivación poética que ocurre con Orígenes, en tanto coincide con la reaparición de las estructuras alienantes que afectan al sujeto moderno.

Lejos de ser reconocidos, esos marcos, sublimados, absolutizados, se convirtieron en las herméticas fronteras que constriñen todo el horizonte de sentido del discurso origenista: “un barroco espacio cerrado, donde siempre se estuviera vestido con el traje del día del cumpleaños” (García Vega, 2017, 329). Confinadas dentro de esos límites y purgadas por el filtro de una rígida estilización, las circunstancias son forzadas a ajustarse al refinado paisaje de acuarela de Eliseo Diego y Fina García Marruz, pero también, en última instancia, al exuberante paisaje barroco de Lezama.

Si, más allá del yo desorbitado que enuncia el texto, hubiera una figura individual que pudiera aspirar --en una obra tan promiscua en cuanto a elenco de personajes y cualidad fictiva como *Los años de Orígenes*-- a la categoría dramática de

protagonista, ese es la de José Lezama Lima. Lezama aparece aquí no simplemente como la corriente centrípeta que da cohesión a los discursos particulares que conforman el discurso de Orígenes, sino también como un hilo que cruza y dota de unidad al material heterogéneo que conforma este libro. Más aún, podríamos agregar que si unifica la obra, en términos de composición, es porque ofrece, en términos psicológicos, el único vínculo vigente entre ese yo disperso y contradictorio que es responsable del enunciado con el objeto de su enunciación, y con un fragmento de sí mismo (el de su pasado origenista) que todavía no ha sido definitivamente amputado de su instancia subjetiva.

Lezama encarna el discreto heroísmo estoico de la persecución de la belleza y el conocimiento en permanente oposición a “un medio hostil y mezquino”, y su imagen inédita que nos presenta García Vega como el gran escritor cubano de la pobreza y la sobriedad *minimal* busca precisamente esbozar la existencia de un Lezama clandestino, oral, inmune a los “vicios” semánticos y estilísticos de Orígenes, sustraído a la idolatría por su máscara de brujo que domina su proyección pública.

Pero incluso hay momentos del libro en que la validez general de Orígenes, en términos artísticos e intelectuales, es afirmada no ya por ser el núcleo apostado alrededor de “la fabulosa figura de José Lezama Lima”, sino por su vocación hacia la marginalidad (o sea, hacia la resistencia solitaria ante la tóxica cultura oficial: “voces que nadie escucha y revistas que nadie lee” (García Vega, 2017, 107)). Claro que no por ello dejó de ser “el momento de nuestra mentira”, y claro que García Vega matiza: se trató de una “marginalidad de desencarnados”. Pero, así y todo, fue “una mentira justificable” (García Vega, 2017, 107).

De hecho, una de las marcas textuales más llamativas de la ambivalente relación entre el sujeto de la escritura y el objeto de su crítica es la permanente oscilación entre la primera y la tercera personas, que a veces ocurre dentro de una misma frase. El discurso de Orígenes es ese discurso otro, enmendado y rechazado, pero es, al mismo tiempo, el discurso propio, y no solo porque en él confluyó la primera obra de García Vega, sino porque, de algún modo, todavía se sigue reconociendo --parcialmente, ocasionalmente-- en él, a pesar de disidencias e impugnaciones estéticas, éticas y teóricas.

En efecto, a diferencia de lo que ocurre con la obra posterior de García Vega, en la que se va acentuando progresivamente la distancia con Orígenes hasta el punto en que el vínculo llegue a diluirse (no hay que olvidar que, en *El oficio de perder*, un García Vega convertido al nominalismo radical se retractará del realismo --en el sentido escolástico del término-- de que adolece este libro, de los “géneros y especies” que conforman su imaginario y su argumentario (García Vega 2005, 244-245)), no es imposible apreciar en *Los años de Orígenes* algo parecido a una justificación *in extremis* del origenismo. No tanto porque reconozca todavía alguna legitimidad literaria y moral a Orígenes sino, sobre todo, por el empeño de rectificación que, bajo la forma de una violenta ortopedia, lo recorre de punta a cabo.

Porque la reducción y el reverso al que es sometido el discurso origenista equivale a ponerlo a mirar de frente hacia a ese abismo que se abre ante sus límites, en el que quedaron confinados las pulsiones fisiológicas y eróticas, las circunstancias socio-económicas, los condicionamientos de la psique y el lenguaje. Re-encarnar esa habla fantasmal “que está hablando sin cuerpo” en los cuerpos físico y social, re-conectarla con las estructuras psíquicas, textuales y lingüísticas, supone suplir las deficiencias del origenismo mediante la apropiación de los discursos del psicoanálisis --al que García Vega llega a través de esa tecnología pionera de la subjetividad que es el ejercicio espiritual jesuítico--, la sociología, el budismo y la reflexión sobre el lenguaje y la significación. Ello allana el acceso, como hemos visto, al origen de Orígenes: la represión de lo inconfesable-sexual y la sublimación de lo inconfesable-social (“la fiesta innombrable no surgió en un edén sino en una factoría donde el azúcar tenía un precio bajo” (García Vega 2017, 90)); pero, al mismo tiempo, mantiene al texto en un vehemente estado de alerta.

Relatar, pensar, testificar los años de Orígenes se vuelve, así, un escribir desde la suspicacia, desde la problematización de la identidad personal y de la experiencia, desde un cuestionamiento de la condición de posibilidad de la narración y el testimonio, desde el recelo ante la opacidad del lenguaje y la conciencia. ¿Qué podrá significar el ideal de una narrativa zen, varias veces insinuado o postulado a lo largo del libro, sino uno cuya forma, como reza el Sutra, sea el vacío abierto por una práctica insobornable de la autorreflexión que erosiona la ilación, la causalidad y hasta el grado de realidad de los sucesos?

Es así como el alcance de la crítica no se agota en el juicio ante el tribunal de la razón al que es llevado el discurso de Orígenes (es decir, en la evaluación que propone de ese discurso, que desde luego puede ser legítimamente contestada --y, de hecho, lo ha sido-- por otra lectura antagónica) sino que levanta la base sobre la que se erige la escritura de madurez de García Vega.

Una escritura que parte del reconocimiento de los marcos que acotan al sujeto, y de las oquedades del lenguaje y la razón, y cuyo centro lo ocupa el principio del “puro juego”. Una escritura en cuya propia textura se cumple su mayor rebelión frente a Orígenes, que encuentra su procedimiento simbólico fundamental en la enfática afirmación de su propio artificio, y que a la imagen lezamiana --cuyo movimiento topológico, como supo percibir Fina García Marruz (2001), es un viaje de no retorno-- opone una imagen *reversible*, en la que no valen jerarquías ni, tal como prescribe el arte del portero de Gucci, sentidos unidireccionales. Una metamorfosis, pues, en toda regla, solo que de una especie que no se cansa de ratificar su propia irrealdad, al estilo de esa teatral procesión de fantasmas que atraviesa las puertas giratorias de Gucci, o de un baile de máscaras. Siempre y cuando el enmascaramiento venga presidido, como el de la fiesta de Walter y Spencer --un episodio que expande sus resonancias por toda la extensión de *Los años de Orígenes*--

-, por una vigilancia lúcida, que impida que la máscara termine por confundirse con el rostro.

La más alta expresión de su crítica es, así, una praxis de la escritura. Y ejercer esa praxis significa officiar de “notario”, ser un “escritor no escritor”.

La esfera de acción del notario es la de la marginalidad de una anticultura, y para ello debe resistir a los cantos de sirena de “lo cenizoso oficialero” a los que Orígenes terminó por sucumbir. Su función no tiene que ver, naturalmente, con una pretensión de reproducción pasiva de una realidad objetiva, sino que se cumple al dar fe, por medio de esas dos operaciones fundamentales de su escritura que son la reducción y el reverso, de las adulteraciones y escamoteos ejercidos por la Cultura: delatar las “piezas marcadas con que nos defrauda”. De hecho, la única manera de elevar legítimamente testimonio es manteniéndose fiel a la singularidad de su mirada; es decir: al arreglo específico en que dispone y articula los elementos de realidad que componen el mundo fijado por su escritura.

En una buena medida, los contornos de ese mundo proceden --no podría ser de otra manera-- de una reacción a la afirmación nacionalista que irrigó la médula de Orígenes, que García Vega revierte y radicaliza al mismo tiempo. Pues si Orígenes se presenta como la única manifestación genuina de lo cubano, en medio de una coyuntura marcada por la adulteración de la realización del ser nacional, García Vega desmonta las gradaciones de esa escala platónica y la reduce a una trama plana y homogénea de simulacros que no conoce finalidad, progresión ni participación en ninguna verdad ideal (“en Cuba nunca hubo nada, ni hay nada, ni habrá nada” (García Vega 2017, 177)); una trama cuyos hitos no serían los sucesivos avatares históricos de la nación sino los estadios psíquicos y estéticos del *dramón*, el *rebumbio*, la *churumbela* o el *folletín*, que afectan con igual magnitud a toda la historia cubana. Es así como García Vega puede emplear un término como el de *pseudo-República* (ese “algo que nunca había existido” del que se empeñaban en hablar los héroes de acuarela de Eliseo Diego) sin entender, con la historiografía oficialista que lo acuñó, que la Revolución es la fase histórica superior en la que la etapa republicana se redime de su farsa; es así como puede declinar hacer de “camaján que hable cosas bellas de las instituciones norteamericanas” y cargar contra el exilio de Playa Albina, “pesadilla de las horribles apariencias cubanas”, al mismo tiempo que contra “el sistema carcelario del castrismo” (García Vega, 2017, 291).

Asumir de ese modo la escritura significa para este notario ajustar cuentas con la mentira, y por lo tanto con ese “momento de la mentira” que fue Orígenes, pero en general con los modos petrificados de la institución literaria. Precisamente esto es lo que consigue *Los años de Orígenes*: inaugurar un estilo que no pacta con un Sistema (político, semántico o estilístico) ni se deja sobornar por sus presiones neutralizadoras. Por otra parte, si ser escritor implica traficar con “lo acartonado de los profesores y los bibliotecarios” (García Vega, 2017, 115), no cabe duda de que ser



no-escritor, arrancarse “la máscara de lo literario”, es la única manera de ser --con todas sus letras-- un escritor.

## **Bibliografía**

- Cioran: “Joseph de Maistre. Essai sur la pensée réactionnaire”, en *Exercices d'admiration. Essais et portraits*. París: Gallimard, 1995.
- García Marruz, Fina. “La poesía es un caracol nocturno”, en *Ensayos*. La Habana: Letras Cubanas, 2001.
- García Vega, Lorenzo. “Mirada de las cosas”, en *Orígenes* Vol. XI, Núm. 35, 1952.
- \_\_\_\_\_. *El oficio de perder*. Sevilla: Espuela de plata, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Los años de Orígenes*. Santiago de Querétaro: Rialta Ediciones, 2017. (1ª ed. Caracas: Monteávila Editores, 1979).
- Lezama Lima, José. “A partir de la poesía”, en *La cantidad hechizada*. La Habana: Unión, 1970.
- Marramao, Giacomo. *Cielo y tierra. Genealogía de la secularización*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Mignolo, Walter D. “La figura del poeta en la lírica de vanguardia”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. XLVIII, Núm. 118-119, 1982.
- Tabío, Juan Manuel. “Lo mítico en “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” de José Lezama Lima”, en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tome 47/1, 2017.

## **ARCHIVO Y REGISTRO DE *PERFORMANCE* EN CUBA: NAVEGADORES VIRTUALES DEL TIEMPO Y DEL ESPACIO**

Luciana Irene Sastre  
Universidad Nacional de Córdoba  
Argentina

### *Resumen*

Este trabajo está dedicado a reflexionar acerca de los alcances, las dificultades y las reformulaciones posibles que incita el trabajo con archivos y registros de *performance*. La digitalización y la virtualización de materiales audiovisuales vinculados a creaciones artísticas que no siempre incluyen acciones de registro como parte de su proceso de creación son, entonces, registros problemáticos, pero de allí su potencial crítico, más aún cuando se trata de prácticas anteriores a la expansión de la *web*, que producen sentidos singulares en su metamorfosis. A partir de ello, analizo una serie de momentos en la obra de Carlos A. Aguilera mediante los cuales la transformación técnica, prevista o imprevista, de los modos de publicación va produciendo un archivo del mismo objeto reeditado en diferentes soportes: voz, libro, *vhf*, *youtube*, *epub*.

### *Objetos*

Dedico este trabajo al estudio de la vida y la reproducción, de la obra *Retrato de A.Hooper y su esposa*, del artista Carlos A. Aguilera. Fue escrita en 1994, obtuvo el Premio David de poesía de la UNEAC, y fue publicada en 1996, pero antes que “libro-poema”, como lo llama Aguilera, fue *video-performance* en *vhf*, parte de una instalación en la que la “*video-performance*” se reproducía en dos televisores de espaldas y a destiempo, y aproximadamente diez sillas para los espectadores de cada lado. A su vez, una *performance* posterior consistió, en esa misma instalación, en un debate acerca de cuestiones relativas a la literatura realizado en La Casa del Joven Creador de La Habana. Entonces, primero escritura, luego voz, cinta, tinta y papel, y más recientemente huella de láser, luego código binario (el formato pdf es parte de este nivel tanto como el video publicado en *youtube* y como el *epub* editado recientemente).

Desde el comienzo, este objeto está signado por lo heterogéneo: en comunicación personal, me cuenta Aguilera que en la mencionada edición del Premio David de poesía de la UNEAC se seleccionaron cuatro textos y que se tramitó su convivencia en un solo libro. Después de una “guerrita”, como dice Aguilera, con el funcionario de la institución y la demanda de anular el fallo por parte de Aguilera, los textos fueron publicados por separado. Asumo sin haber leído los textos de los

otros ganadores que, para un artista dedicado a hacer estallar el canon, esa asimilación panorámica era inviable inclusive en su intención de exponer la diversidad estética pues la obra en cuestión forma parte de un proyecto mayor de exhibición de la institución misma en torno a la producción artística comenzando por sus clasificaciones. En todo caso, podemos proponer aquí que Aguilera cuestiona el archivo que abre el premio indicando la material falta de papel para que su libro sea “libro-poema”, y esos son sus límites disputados a la institución consignataria.

En relación a mis preguntas, este proceso que no se inicia con el libro tiene, en la vida editorial, la potencia de lo que aconteció más allá de lo previsto, y esta es mi hipótesis: *Retrato de A Hooper y su esposa*, de Carlos Aguilera, constituye un archivo técnico cuyo objeto se fuga de la consignación por su condición heterogénea y heterotópica.

También, dan cuenta de su heterogeneidad y heterotopía, los siguientes datos:

- en 2000 se tradujo al francés por Liliane Giraudon en la editorial Farrago (*Portrait de A. Hooper et son épouse suivi de Mao*), París.
- en 2004 se tradujo al alemán en el libro *Die Chinamaschine*, traducido por Udo Kawasser para la steirische Verlagsgesellschaft, radicada en Graz, Austria.
- se publicó en youtube en 2014, para lo que debió ser transformado de *vhs* a *dvd* para luego ser “subido” a la *web*;
- en 2016, con otras obras en el libro titulado *Asia Menor* fue publicado por Bokeh, editorial radicada en Leiden, Holanda;
- en 2017 fue publicado en formato *epub* por Fiesta Ediciones, Rosario, Argentina.

### *Técnicas de archivo/Archivo de técnicas.*

Dado que hay algo atractivo, algo seductor en el proceso que analizo, cuyo concepto pone en marcha una máquina de actualización y obsolescencia, es importante recolocar permanentemente el agonismo técnico que esta sobreadaptación conlleva. Al respecto, es incitador el comienzo del obligado texto de Ana María Guasch, *Arte y archivo 1920-2010*, en el que define un tercer paradigma<sup>1</sup> en el campo del arte contemporáneo (comenzado a pensar lo contemporáneo desde las vanguardias según se deduce): el *paradigma del archivo*, cuya primera conceptualización dice

---

<sup>1</sup> Dice Guasch: “El arte de las primeras vanguardias se suele analizar bajo dos grandes “paradigmas”. Uno es el de la obra única en la que la concepción y la ejecución constituyen un todo cuya aportación residen en la ruptura formal y cuyo carácter de singularidad se deriva, por lo tanto, de su efecto de shock[...] El otro gran paradigma es el de la multiplicidad del propio objeto artístico, el de su reversibilidad, como sería el caso del collage o del fotomontaje, dominado por la discontinuidad del espacio-soporte, pero también el de sus fisuras y disparidades o, estrictamente, el de su destrucción de los cánones tradicionales en la definición del objeto artístico, como se da en el Dadaísmo y, en algunos aspectos, en el Surrealismo.” (9)

que “forma parte en apariencia de un estado de conformismo burocrático” (10). A continuación, aloja en este canon a “artistas que se valen, [...], del archivo como un punto de unión entre la memoria y la escritura, y como un territorio fértil para todo escrutinio teórico e histórico”. Para mayores precisiones al respecto, Guasch dispone este paradigma en dos tendencias generales: la que hace énfasis en el principio regulador del *nomos* (o la ley) y del orden topográfico, y la que acentúa los procesos derivados de las acciones contradictorias de almacenar y guardar y, a la vez, de olvidar y destruir huellas del pasado de manera discontinua y en ocasiones pulsional, que actúa según un principio anómico (sin ley). Es desde esta perspectiva que voy a abordar el proyecto de Carlos A. Aguilera pero con algunos ajustes necesarios: en primer lugar, que en obras procesuales como la que aquí estudio en relación a su extensión técnica, se trata de observar cómo ambas tendencias se ponen en marcha especularmente, en la medida que una materialidad detiene en una topografía específica al objeto para luego movilizarla otra vez en virtud de su conversión a otra codificación, clasificación y régimen visual. Esta advertencia, de hecho, articula lo que Guasch define posteriormente entre cultura objetual y archivo basado en la información virtual. Justamente, la obra en proceso que llamamos *Retrato de A. Hooper y su esposa*, tensa y distiende estos regímenes en sus sucesivas apariciones.

Antes de avanzar considero necesario enfatizar en un aspecto más, teórico y político que necesitamos explicitar: la vida. Me permito este énfasis considerando que la noción de archivo se concretizó cuando la tierra se convirtió en la manifestación de la masacre humana, ya sea por los campos de concentración y exterminio o por el desastre ecológico -en el fondo, la misma cosa de este antopoceno “en el que la humanidad se ha convertido en una fuerza geológica que rivaliza en potencia con las fuerzas naturales, con el poder de devastación que equivale o supera al de los terremotos, los volcanes o la tectónica de las placas (Speranza 10)- de allí la insistencia en el vocabulario del arqueólogo como “excavar” -ya previsto por Benjamin-, o del antropólogo forense, “exhumar” -ya previsto por Derrida-.

Mi hallazgo, por su parte, se produjo cuando compartimos el espacio de un dossier de la revista rosarina *Badebec* (vol 4, nº 7, 2014) sobre *performance* con Idalia Morejón Arnaíz, donde analizaba *Retrato de A. Hooper y su esposa*, texto que luego trabajé para la edición anterior de este congreso que se realizó en 2015, con ayuda de Idalia porque para entonces, no se habían publicado *Asia Menor* (2016) ni *Diez mil gorriones muertos* (2017, *epub*). Coincidimos con Irina Garbatzky en este agradecimiento e interés, por eso cito uno de sus agudos párrafos a propósito de la obra que aquí analizo:

Si en los sesenta la poesía centrada en la revolución se encontraba abocada, en palabras de Alain Badiou, a la “pasión de lo real”, en *Retrato de A. Hooper y su esposa* la puesta entre paréntesis de la transparencia del lenguaje y el cuestionamiento del medio, dos objetos de estudio del arte conceptual, parece indudable. Se trata de un solo poema que se distribuye de manera vertical,

segmentando sus palabras y sus signos ortográficos hasta los elementos más mínimos, a lo largo de sus páginas y podríamos decir que trabaja, desde la experimentación con el soporte, la construcción poética como problema. (en El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana. Año II, n° 3, segundo semestre de 2016)

Quisiera pensar y presentar *Retrato de ...* como un sobreviviente, como un proyecto editor que resiste la “precaridad” (2009, 16), en el sentido político que le da Judith Butler al término, pero resignificado aquí en función de la constante adaptación a un nuevo ambiente técnico sin ser un resto o una ceniza, sino como un organismo viviente. Podríamos decir, que este texto transporta un archivo técnico cuya dispersión editorial (La Habana, Leiden, Rosario) desafía el territorio de su origen, su unidad, su posibilidad de reunión.

Por supuesto, es ineludible volver al Derrida de la representación, la memoria y el archivo, sintetizados en la cuestión epistemológica de Derrida *sobre* Freud:

Como tecno-ciencia, la ciencia no puede más que consistir, en su movimiento mismo, en una transformación de las técnicas de archivación, de impresión, de inscripción, de reproducción, de formalización, de cifrado y traducción de marcas. (1997, 22)

Ese movimiento es histórico, también es ciencia-ficcional e inevitablemente situado. En esta línea, se pregunta Derrida por el archivo-Freud:

Se puede soñar con o especular sobre las sacudidas geo-tecno-lógicas que habrían hecho irreconocible el paisaje del archivo psicoanalítico desde hace un siglo si, para decirlo en una palabra, Freud, sus contemporáneos, colaboradores y discípulos inmediatos, en lugar de escribir miles de cartas a mano, hubieran dispuesto de tarjetas de crédito telefónico MCI o ATT, de magnetófonos portátiles, de ordenadores, de impresoras, de fax, de televisión, de teleconferencias y, sobre todo, de correo electrónico (e-mail). (24)

Pero unas líneas más adelante, Derrida piensa la sumisión del aparato psíquico al desarrollo técnico, con todo lo que eso implica geopolítica e históricamente:

Otra forma de decir que el archivo, como impresión, escritura, prótesis o técnica hipomnémica en general, no solamente es el lugar de almacenamiento y conservación de un contenido archivable pasado que existiría de todos modos sin él, tal y como aún se cree que fue o que habrá sido. No, la estructura técnica del archivo archivante determina asimismo la estructura del contenido archivable en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento. (24)

Queda claro que esa mención en la producción del acontecimiento implica un mecanismo psíquico sujeto a las matrices ideológicas en que se conservan ciertas matrices de percepción concomitantes y de allí, qué acontece. Para comprender mejor semejante complejidad, vale recordar que la forma más literaria, si se me permite el uso superlativo, de explicar la lógica del archivo es la figura del arconte. Digo literaria porque hay una poderosa narrativa de estos “magistrados superiores” que comienza en el pasado griego y salta al presente al decir “los arcontes son ante todo sus guardianes” (10) que aseguran ese “depósito”, no sólo físicamente sino como sus hermeneutas. Así constituido el archivo -y el pasado- por la acción de los arcontes, queda establecida su ley al mismo tiempo que “estos documentos dicen en efecto la ley”. Y aunque siempre que estudiamos este texto de Derrida reparamos en esta condición legal del archivo que nos lleva a visualizar el lugar de su poder legislativo, es decir, “la domiciliación” en términos del autor, me interesa hacer resonar su condición hablante, su decir la ley, porque eso permite interpretar, por mi parte y con mis propios recursos tecnocientíficos y geobiopolíticos, la ley del decir.

Frente a la preocupación, advertencia tal vez, estrategia argumentativa posiblemente, de Derrida, podemos decir aquí que hay tres puntos de fuga:

- 1- la inmensidad del archivo, que supera la transformación técnica, de modo que la subjetivación ideológica es siempre incompleta, por lo tanto, falla.
- 2- No casualmente Derrida dice “se puede soñar”, remitiendo al Inconsciente freudiano la mostración condensada de lo que no se subjetiva, o no se sujeta.
- 3- Cómo detener el retorno de lo que, por no archivado, vuelve a manifestarse y encuentra su nombre en determinado momento y, por eso mismo, moviliza toda la cadena significativa de tal modo que, si se lo envía al baúl más siniestro, ya habrá contaminado aquello que ha tocado.

En estas condiciones, propongo pensar que la expansión que produce una *poética de la desclasificación* –que es una poética del archivo, por supuesto- en la teoría opera como un virus que carcome los datos, por eso, considero pertinente exponer que el proyecto de Aguilera no produce una consignación como reunión sincrónica y situada, sino una dispersión, una “heterogeneidad” que consiste en asociarse al acontecimiento tecno-científico desde el lugar geopolítico que no le corresponde. Y cuando digo tecno-científico no me refiero solo a los dispositivos que graban y guardan sino también a las categorías clasificadoras como poema, libro, *performance*, poesía; aunque es claro que la *performance* es protegida de su condición efímera mediante el video, el poema leído es publicado en libro, la poesía se lee o dice en *performances* bien planificadas. Podemos sintetizar el planteo diciendo que Aguilera hace aparecer su objeto en un archivo que no lo consigna.

Sin lugar a dudas, estoy pensando en las operaciones de las poéticas en sus marcos políticos y estéticos, es decir, respecto de la teoría del archivo de Derrida. A

continuación, intento mostrar un segundo planteo, aunque no quedará lo suficientemente demostrado, que algunas obras de arte no atentan contra el archivo precisamente sino contra su condición consignataria. Me permito la metáfora informática –ya he dicho virus y he titulado mi trabajo usando el término navegadores- para renombrar objetivos claros en el proyecto de Aguilera, del grupo y de la revista Diáspora(s) de cuyo equipo editor era integrante, y que no era sólo la publicación sino la serie de *performances* que colaboraban en el sistema de ataques a la lengua, a la política cultural, a la tradición literaria cubana y al modelo de Estado-Nación, al archivo cultural totalitario en su declarada perspectiva.

### *Insistencia de la voz viral*

La digitalidad, con su propia ley postglobal, produce modos inmediatos de aparición de los objetos en cualquier lugar del mundo, por fuera de sus contextos, no exentos de barreras de control cuantitativo y recursos de vigilancia de la transferencia de datos. Sin embargo, hay un tipo de flujo que se asegura cuando cualquiera de nosotrxs encuentra un “archivo” y lo descarga, con la opción de publicarlo nuevamente si desapareciera. Estas comunidades existen y usan los mismos soportes que son vigilados, precisamente para marear la vigilancia. Del mismo modo, aunque más primitivo, en que funciona el relato de una *performance*. Como es claro para Aguilera en la entrevista que Idalia Morejón incluye en su texto para el *dossier* de la revista *Badebec* que mencioné antes, el espectador es conceptualizado como un recreador, poniendo en entredicho el lugar sacralizado del autor -y del canon que la autoría estabiliza- por efecto de la atención dada a la voz que construye una escena inmediata de posibilidad de réplica, y luego, la del relato de los acontecimientos.

Aguilera le responde a Morejón:

Yo más que *performance*, a mis “lecturas” las llamaba (las llamo) “procesos”. Pero regresando a tu pregunta, creo que sí, “Retrato...” fue un *performance*. Se trató de crear un escenario falso para una lectura imposible que mostraba, a desfase y de manera infantil, una película falsa. Esa ideologización de la relación autor-público, y su deseo de provocar una discusión más que de sublimar el pathos del poema o el poeta, ha sido muy importante a la hora de concebir no sólo mis lecturas sino todo lo que escribí y continúo escribiendo.

Hay, sin lugar a dudas, un señalamiento en el decir que sobrepasa la escritura misma, se infiltra en un poema que difícilmente puede ser leído silenciosamente tanto como en voz alta. Luego su *performance* vocal exhibe la dificultad a que la somete el régimen visual mediante la verticalización de las palabras, y más aún, superpone al audio una boca que no lo dice, tal vez lo balbucea o lo gesticula, como burlándose emancipadamente de la palabra ajena.

Derrida planteaba en otro texto, muy anterior a *Mal de archivo*, titulado “Firma, acontecimiento, contexto” (1994) en cuanto a los actos performativos, la seguridad comunicacional que Austin le atribuía a la presencia en la situación. Pues bien, estos objetos desaturizados que circulan ahora por *youtube*, anclan en sitios para ser vistos de un modo nuevo desbaratando momentáneamente la tesis de la homogeneización de las conciencias y las memorias culturales mediante la expansión de los patrones de consumo a escala global. En medio del agonismo colonial que plantea la expansión de la *web* en términos de democratización, hay objetos que nunca hubieran escapado del enrejado institucional primero y nacional después de no ser por las fugas virtuales, pues si la democratización es tal cosa, o algo de democrático hay en esto, llegarán al sitio hegemónico que cuestionan y allí corresponderá releer sus procesos de clasificación archivológica. Del mismo modo, hay objetos que nunca hubieran sido estudiados por un investigador precarizado de no ser por las trampas a las bases de datos de las grandes universidades o por el *scanning* performado por lxs amigxs.

### *Conclusiones*

La de *Retrato de A. Hooper y su esposa* es una larga trayectoria que parece tener comienzo en ciertas condiciones de precaridad en la Cuba de los años 90 que se conceptualiza en una puesta entre paréntesis, como dice Irina Garbatzky, de la transparencia del lenguaje. Hay allí una poética política, o una poética de la desclasificación que no deja de manifestarse en la búsqueda de uno y otro soporte, descontrolado, desterritorializado, difundido sin precisiones de origen o función. En este sentido, la *performance* y la *web* aportan una forma viral. En esta perspectiva, acontece un revés de la precaridad propia de lo que por falta o por exceso no logra ser consignado. Quizás, tal como dije antes con Derrida, una vez publicado, inclusive en el más pétreo territorio, algo acontece. Y aunque una enorme masa teórico-crítica afirma la homogeneización, la sincronización de la conciencia y de la memoria (Bernard Striegler en Speranza, 17), la infracción que ciertos objetos artísticos operan en la *web*, rompe aquello por cuya norma serían inadmisibles, y así se realiza la indicación de Derrida: exhiben la ley mediante su anarquía consignataria.

El punto de partida declarado antes respecto de la vida es que, como dice J. Butler en *Marcos de guerra*, la supervivencia de un objeto artístico tiene consecuencias políticas:

Decir que los poemas resisten a esa soberanía no es decir que quieran modificar el curso de la guerra o que, al final, resulten ser más poderosos que el poder militar del Estado. Pero, sin duda, tienen claras consecuencias políticas: surgidos de escenarios de sojuzgamiento extremo, son la prueba fehaciente de una vida tenaz, vulnerable, abrumada, la vida propia y la no propia, una vida



desposeída, airada, perspicaz. Como red de afectos transitivos, los poemas —su escritura y su divulgación— son actos críticos de resistencia, interpretaciones insurgentes, actos incendiarios que, en cierto modo e increíblemente, viven a través de la violencia a la que se oponen, aun cuando no sepamos todavía de qué manera van a sobrevivir dichas vidas. (94)

En particular, acerca de *Asia Menor*, dice Aguilera:

Sirva esta nota entonces como constancia de que este libro es un libro de guerra. Un libro contralírico y antitradición, tanto en su versión Mercado como en esa que practican los países totalitarios con su nefasta Política Cultural. Un libro con “poquita” salud. (2016, 7)

Ciertas obras saltan a la *web* desclasificadas, lanzadas desde la literatura, la *performance*, el video, desde un sitio a un espacio. No es el mismo todo uso de *youtube* pues no sólo es tecno-ciencia sino también geobiopolítica, y en este caso, transporta una obra que no imaginaba la *web* pero que hacía estallar una tradición poética limitada al canon establecido por el régimen revolucionario cubano. En este mismo encuadre, es imposible la completa realización de su consignación. *Retrato...* viaja como polizón por tierra, por agua o por satélite, y sobrevive en la expansión técnica, como quería Benjamin, creando obras que interpelan la eficacia literaria mediante un “riguroso intercambio entre escritura y acción” (2002, 9).

## Bibliografía

- Aguilera, Carlos A. (2016). *Asia Menor*. Leiden, Bokeh.
- Benjamin, Walter (2002). *Calle de mano única*. Madrid, Editora Nacional.
- Butler, Judith (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México, Paidós.
- Derrida, Jaques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Editorial Trotta.
- \_\_\_\_\_. (1994) “Firma, acontecimiento, contexto”. En *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra.
- Garbatzky, Irina. “Bocas y pájaros. Dos videos de Carlos A. Aguilera”. En *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*. Año II, nº 3, segundo semestre, 2016. Disponible en: <http://cajaderesonancia.com/index.php?mod=jardin&view=detalle&id=229>
- Guasch, Anna María (2011). *Arte y archivo 1920-2010*. Madrid, Ediciones Akal.
- Speranza, Graciela (2017). *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona, Anagrama.

## **ESTÉTICAS CUBANAS EXÍLICAS. NOTAS SOBRE *INSOMNIO- THE FIGHT CLUB*-, DE AHMEL ECHEVARRÍA**

**Nancy Calomarde  
Universidad Nacional de Córdoba  
Argentina**

Si pensáramos el cuerpo de la literatura cubana al mismo tiempo como un territorio (geopolítico, geocultural y metafórico) y como una obra, podríamos localizar en ambos, territorio y obra, una poderosa dinámica centrípeta que funciona al menos en tres planos: en la delimitación de sus bordes (físicos o simbólicos), en la reconstrucción de la ficción del origen y el diseño de la teleología insular. Como efecto especular, cabría preguntarse por las formas del descentramiento que operan allí como la fuerza centrífuga que reclama una tradición tan marcada por esa modulación del insularismo cuyo riesgo configura, no pocas veces, el autocentramiento cultural. Vale recordar, a propósito, que una de las escrituras cubanas más diseminadoras quizá haya sido la que provino de la pluma de Virgilio Piñera, no por casualidad un escritor en el que la mayor parte de los jóvenes- tímidamente designados como “Generación 0”- procuran referenciarse. De uno de ellos me ocupo en este trabajo.

Como es bien conocido, el niño terrible de la literatura cubana mientras afirmaba que no existía tal literatura, que estaba aún por hacerse, denunciaba en la argentina, su contracara: la hipertrofia del archivo dada en el gesto autofágico de Tántalo. Podría afirmarse entonces que, en este gesto (díscolo, diseminador, excéntrico), la escritura busca deconstruir las bases del sistema literario local y las bases de la ficción nacionalista con la que la literatura latinoamericana forjó su pacto de modernidad. De modo tal que en el “después del después” (Rojas, 2014) en el que algunos narradores cubanos del presente se ubican, en tanto espacio imaginario post todo: post revolución, post era soviética, post periodo especial, post caída de las torres gemelas y, en particular, post agenciamiento neonacionalista, el registro estético y político de la autodevoración que Virgilio vio en Macedonio o Borges como epítome de la autoconsumición de una literatura (Calomarde, 2010), puede invitarnos a pensar el modo en que ciertos narradores- díscolos en sus lecturas y exílicos en sus estéticas- revisitan el archivo, intentando, eludir la fijación nacional en tanto paradigma temporal, espacial y subjetivo condensado en el peso de la tradición insular. Tal vez en su carácter de *estéticas post todo*, del después del después o *estéticas desobradas* puedan proporcionarnos un imagen y un dispositivo lector para ingresar de otro modo a la literatura.

Cabe entonces la pregunta siguiente: en el contexto de una literatura como la cubana en cuyo seno las funciones del Estado se imbrican de manera casi asfixiante con las de la escritura, ¿sería posible imaginar ese gesto dislocado como un intento por erosionar el imaginario de un Estado escritor y productor de textos o de

antitextos al interior de un cuerpo social que, independiente de crisis y transiciones, parece no haber perdido centralidad en su función escritural? Recordemos, en una parábola de casi diez años, los textos *La fiesta vigilada* (2007) de Antonio José Ponte y la novela *Archivo* (2015) de Enrique Jorge Lage como el índice de la asfixia y la enfermedad. Por último, ¿sería posible proponer que estas dos interrogaciones se articulan desde un *locus diaspórico* en la medida en que la elusión del locus de enunciación insular, asume las formas de una materialidad transnacionalizada desde una experiencia local? Visto de ese modo, desde un adentro-afuera de la territorialidad insular y del canon cubensis, pareciera ponerse en escena un *entrelugar* triplemente excéntrico: por fuera del canon de la literatura cubana, del contracanon del exilio, y de la factura global (Rojas, 2014).

En un ejercicio de organización de archivo, podríamos señalar los marcos de esas preguntas: por un lado, las discusiones formuladas desde la historiografía y la crítica literaria y cultural (De la Campa, 2017; Rojas, 2004, 2014; Dorta, 2014, 2017; Fornet, 2007, 2014, 2016), y por otro, el modo particular de circulación de autores y textos que conlleva una política de las redes, de la comunicación, de los actores y de los lenguajes. En el primer caso, vale recordar las reflexiones de algunos de estos autores producidas en el último lustro acerca de las derivas del nacionalismo, la globalización, las diásporas y su impacto en la reconfiguración del Estado y la cultura insulares. Por otra, el reordenamiento de un mapa hipotético que reúne a la generación de escritores nacidos alrededor de los años 70 y que comienza a publicar a inicios de los 2000<sup>1</sup>. Se trata de una cartografía elaborada tanto por la crítica literaria como por una escritura ficcional dominada por la función metacrítica y producida desde un locus transnacionalizado que incorpora, como circuitos preferenciales, a la virtualidad y a las redes sociales. Observemos sus principales dispositivos de circulación. Uno, es la antología coordinada por Walfrido Dorta y Mónica Simal para la revista *Letral* de la Universidad de Granada y, el otro, el dossier organizado por uno de sus escritores, Orlando Pardo Lazo, para la revista *Sampsonia way* de Pittsburg. Si bien sólo la primera está vinculada al sistema académico formal, ambas exponen un modo de legitimación particular que no elude cierta proximidad al debate universitario y que integra como uno de sus intertextos al discurso de la crítica poniendo en escena, de este modo, una especie de hiperconciencia metaliteraria que al tiempo que ejecuta la escritura ficcional, la deconstruye. Como haciendo sistema entre sí, esas intervenciones, al hacer visible la ruta transnacionalizada de las escrituras y asediar los bordes de la emblemática isla,

---

<sup>1</sup> Señala Dorta: “esta etiqueta, o más bien su variante “Generación Año Cero”, fue promovida principalmente por el escritor Orlando L. Pardo Lazo a la altura del 2006, cuando publica una reseña en el medio digital *La Jiribilla*, y alude a “los jóvenes nacionarradores de nuevo siglo y milenio: esa autodenominada ‘Generación Año Cero’ que comienza a fraguarse con el crac del cambio de fecha” (2014). La entrevista (“Año 0. Los benditos se reúnen”) fue realizada por Rafael Grillo y Leopoldo Luis y publicada originalmente en *El Caimán Barbudo* digital (5 de noviembre, 2008).

fundan una comunidad escrituraria por fuera de la ciudad letrada y de la comunidad insular y diaspórica. En este proceso de reterritorialización, se inscriben las formas un nuevo cuerpo literario bajo específicos pactos de lectura y modos alternos de politicidad.

*Del ensayo a la ficción: (pos) nacionalismos y (des) territorializaciones*

En su libro, *Rumbos sin telos. Residuos de la nación después del Estado* (2017), Román de la Campa se detiene en el debate nacionalista cubano por considerarlo clave para la comprensión del presente tanto de la política como de la estética. Lejos de resultar anacrónico, este tópico configuraría un referente de la vocación utópica, viva en buena parte del debate intelectual y, paradójicamente, en intelectuales de la diáspora, unidos, más allá de las ostensibles diferencias, por una visión hipercrítica de las políticas públicas del estado nacional. El crítico interroga desde la literatura, la historiografía y la política, entonces, ese espacio agrietado del presente cubano, un lugar inestable e inacabado- al que Rojas había ya denominado *transición postsocialista*- y que guardaría una especie la nostalgia de retorno a un mundo perdido, en especial a la pulsión unitiva de una cubanía inexistente hoy. Acerca de esa visión ciertamente homogeneizadora del presente cubano alerta De la Campa, cuyos dispositivos se pueden observar no solamente en parte de la ensayística y la crítica cultural sino también en antologías transnacionales que procesan el complejo e inestable mapa de la literatura cubana de la desterritorialización. Y es a ese constructo triádico de territorialidad, temporalidad y subjetividad (Calomarde, 2018: 15) al que se opone la escritura de autores como Jorge Enrique Lage, Ahmel Echevarría o Legna Rodríguez Iglesias. Cualquier idea de totalidad está elidida en esa estética para ser reemplazada por dispositivos centrípetos; digamos, la sustituye el gesto opuesto a los fragmentos a su imán lezamiano, como un dispositivo al mismo tiempo de relocalización y de fuga. En este sentido, me interesa recuperar las anteriores reflexiones para pensar la des-obra de estos escritores como la contracara del debate insular. Recordemos, un trabajo relativamente reciente, la *Antología de los nuevos narradores cubanos*, donde su compiladora, Michi Strausfeld (2000), sancionaba desde un gesto estético homogeneizador “existe una literatura cubana” (3), al actualizar la vieja pulsión unitiva del insularismo. Como su antídoto, es probable que en la tensión entre el esfuerzo por pensar “una literatura” que incluya su afuera, el pasado de vocación autofágica y autodeterminada y los efectos de diseminación y desterritorialización que producen las estéticas, los sujetos y los modos de circulación, se intente en el presente de las escrituras exílicas forjar una territorialidad otra que no solamente reescriba sus orillas sino principalmente discuta la posibilidad de un territorio y una obra en los términos en que los forjó la modernidad crítica.

Sin embargo, algunas posiciones críticas advierten en la escritura una ligazón que preserva cierta familiaridad cubana. Jorge Fonet (2014), por ejemplo, al indagar la narrativa de los últimos veinte años, se detiene en textos de Margarita Mateo Palmer, Leonardo Padura y Alberto Guerra, autores que, aun viviendo en la isla, detentan una obra reconocida dentro y fuera de Cuba, y pertenecen de un modo u otro ya al canon porque han obtenido reconocimientos y múltiples publicaciones. En sus novelas percibe continuidades, en particular la reedición del modelo propio de la modernidad crítica latinoamericana, la relación triádica entre territorio, cultura, e identidad dada ahora en el juego inescindible entre isla y palabra: “Como regla, en estos años irse del país no es una conducta inusual o reprochable, sí entraña el riesgo de perder el derecho a la palabra” (Fonet, 2014:186). De un modo u otro, el hilo de Ariadna de la idea de Nación continuaría uniendo estas escrituras. Entretanto, en su lectura de los nacionalismos recientes, De la Campa señala una idea elaborada por ensayistas y narradores en los años 90, la del reemplazo de la asfixia de la teleología y el pensamiento historiográfico por el *imaginario de la geografía*. Esta sustitución del dispositivo teleológico por el del imaginario espacial se instala como el principal gesto de dislocación dentro de una cultura sofocada por el metarelato. Ya Iván de la Nuez (1996) había explorado esta hipótesis:

Desde su transterritorialidad, los cubanos tienen ahora la posibilidad de vivir de frente a la geografía. Comienza un punto en que el arte aparece como una geografía para circunnavegar, para entender ese asunto delicado que es el de saber estar en el planeta. Y al revés, se torna al punto fundador del espacio cubano, en el que la geografía –una ciencia bastante despreciada por la modernidad insular– operaba como un arte para morar en el mundo” (De la Nuez, 1996:4-5)

### *La ficción exílica. Entre la pesadilla y el insomnio*

Creo esta noche en la terrible inmortalidad (...)y condenarlos a vigilia espantosa. (Borges 1974:859)  
El hombre está muerto pero no ha podido quedarse dormido. (Piñera, 956: 34)

En la zona de la vigilia espantosa de Borges o la de insomnio perenne piñeriano el lector experimenta una forma del *espaciamiento* entre la vida y la muerte, algo cercano a lo que ocurre ante la escritura de algunos relatos de Ahmel Echevarría. Allí, estas imágenes insomnes y pesadillescas funcionan como sinécdoques de la reflexión estética, filosófica y política acerca de ese *entrelugar* in-diferenciado donde los sistemas binarios se hacen porosos, donde vida y muerte se tocan y se perforan; una zona, por otra parte, de fecunda tradición tanto en la literatura cubana como en la argentina. Como retomando una conversación inconclusa-quizá en una tertulia hipotética con los dos maestros-, en 2015, el escritor cubano Ahmel Echevarría publica una colección de siete relatos reunidos bajo el piñeriano (y no

menos borgiano) título de *Insomnio-the fight club*-. El volumen convoca a un juego ambiguo entre deslocalización y relocalización de tradiciones estéticas, filosóficas, ideológicas para instalarse al fin en el indiscernible *entre lugar* de lenguas (inglés, español), subjetividades y archivos, precisamente en el umbral en el que habitan las recientes estéticas de la “desposesión, descentramiento, desnaturalización” (Dorta, 2017: 3), como un espaciamento (Nancy, 2000, 15) que funciona erosionando las bases de la *ficción* moderna. En la clave de estéticas de la sustitución (de realismos o barroquismos), estas escrituras en su inestable performance de alianzas y ayuntamientos, vienen a suplantar la fijación de las narrativas nacionalistas y transnacionales para ubicarse en el espacio intersticial y provisorio que media entre lo local y lo global, siempre en proceso de redefinición para desnudar “la ausencia pragmática y emocional del *Centro*” (Dorta, 3)

Me detengo en tres relatos que integran el volumen porque ellos, a mi juicio, problematizan las relaciones entre territorio, cuerpo y escritura, y se configuran como nociones precarias, mediadas por la pesadilla y el insomnio. El primero, “El ángel amarillo” narra las peripecias de un joven escritor, un Ahmel hipotético que se dirime entre las derivas y búsquedas de (y en) la escritura y la definición de una relación amorosa. Entre el sueño, el insomnio y la vigilia, el personaje narrador discurre por el horizonte de los discursos contemporáneos que versan sobre la condición del escritor náufrago, que en el cuento adopta la forma de un sujeto que navega desde los fluidos de la memoria lactante a los del amor sexual, preguntándose por el amor, la vida, la muerte y la escritura. El segundo relato, “La zona muda”, presenta a un personaje, Iosiv Vladimir, apodado El Censor. Si bien es cierto que muchos hijos de antiguos comunistas cubanos recibieron el nombre de sus líderes, la clara resonancia a Lenin y a Stalin permitiría también suponer alguna ascendencia soviética. Con visibles alteraciones psicológicas y epidérmicas, este ex funcionario de cultura- sobrevive en el hiato espacial y temporal previo a una consulta médica. El diálogo con los especialistas y las huellas de la enfermedad en el cuerpo y en la psiquis disparan una serie de derivas. Esa zona muda del relato es el espacio del insomnio, la locura y la pesadilla, donde transita el cuerpo de un hombre mutilado, invadido por el peso de una historia que se apropia de los cuerpos. Y sobrevive. Esa “zona” es también el espacio de la escritura. En clara solidaridad con estos textos, el tercero, “Como Un gato”, explora el proceso de desdoblamiento del narrador-escritor. En la piel del perseguido y del perseguidor, un escritor y su alter ego suben una escalera mientras se preguntan por la tarea de escribir, sus digresiones y detalles. En medio de ese discurrir, se intercalan microrrelatos pesadillescos de asesinatos, suicidios y genocidios. Entretanto, la reflexión sobre el cuerpo, la comunidad, la subjetividad y la muerte se articula de manera ostensible como reordenando una perfecta escena peripatética acerca de las obsesiones del mundillo literario. Literatura y política ensayan, en la conversación, nuevos vínculos para poner en escena la ficcionalización del propio Ahmel escritor. La estructura

reiterativa focaliza en la obsesión por la forma y la intextualidad con otros relatos del volumen evidencia el predominio de la función metaliteraria y la centralidad de la literatura como problema (en su dimensión especulativa y formal). De este modo, estos cruces interpelan y demarcan, sin ambages, el universo literario. Como si no fueran suficientes estas solidaridades narrativas, la escritura lo demarca en la sinécdoque de la pesadilla configurando un imaginario de la literatura como ese entrelugar indiferenciado entre la ficción y lo real, entre la vida y la muerte, pero también de cierta riesgosa autonomía ya que se ubica por fuera del dominio de un sujeto centrado, dislocado del tiempo y del espacio. Ese territorio intersticial es siempre un descentramiento, un afuera tambaleante y un después del después, en el más allá del tiempo y del espacio, una especie de lugar de sobrevida ubicado en el espaciamiento que habita entre lo individual y lo colectivo, entre el arte y la vida:

En este performance no hay límite entre lo privado y lo público, la colectividad y la individualidad. Del amasijo de cuerpos desnudos, seleccionar el encuadre, ejecutar el disparo. Buscar la perfección. Un cuerpo desnudo y sin vida que convoca al eros es un cuerpo exánime (Echevarría, 2017:62)

En este caso se trata de estirar el concepto de Bíos y de Tánatos, en una zona muda, que no convoca a una nueva gestión de los cuerpos inertes, sino más bien una política del cuerpo moribundo o muerto, de los sobrevivientes y de los fantasmas, de la vida en el intermezzo hacia la no vida. Son ello los cuerpos de los condenados, los cuerpos después de la destrucción y de la caída. Aún más, importa el eros del cuerpo muerto como un concepto que amplifica el bíos, en el orden, no de la biopolítica y tampoco de la tánato-política, sino hacia una política del envés, y del entre, entre Eros y Tánatos: “Caer, chocar contra el pavimento. Huesos rotos, la carne abierta, la sangre fluyendo: la ruina del cuerpo. ¿Hay belleza en el cuerpo agonizante?” (64). Un especie de “paisaje de sobrevida”, como lo denomina Gabriel Giorgi

esta zona de pasaje o de tráfico entre lo vivo y lo muerto se vuelve especialmente relevante para muchas conversaciones contemporáneas, que vienen de larga data pero que tienen un nuevo relieve, sobre el anudamiento entre literatura y vida, o entre arte y vida”(2016: 130)

En este juego entre estética y muerte, ética y tánato, eros y política, la cuestión de la estética funciona para habilitar otras nociones del bíos, y sus relaciones entre arte y vida en clave de inestabilidades que suspenden los agenciamientos políticos del término. La ficción exilica reelabora entonces, la constelación de metáforas insomnes que los escritores de siglo pasado habían trabajado sobre la base de los problemas filosóficos y estéticos de la autonomía y de los límites vida y la muerte, la realidad y la ficción. La vigilia espantosa regresa en estas escrituras bajo la forma de su propia negación, negación de la obra (Nancy: 2000) cubana. Y es ese,

precisamente, su dominio y su in-utilidad. Digamos, su ruptura con la cadena de reproducción del mundo capitalista y de sus lógicas específicas. Como afirma Dorta, “no se subordinan al futuro; brillan intermitentemente con cierta autonomía. Se dispenden, y disipan una energía no acumulable para fines productivistas ni comunicacionales” (2017)

*Fuga(s) (de la nación, del canon, del territorio, de la temporalidad) o el resplandor anodino de lo cubano*

Si retomamos la noción de *ficción exílica* como el entrelugar de la vida y la muerte cuya sinécdoque es la pesadilla y el insomnio, podemos avanzar en una segunda versión del concepto. Me refiero a la zona ficcional que problematiza las relaciones entre escritura y nación o cuerpo social y archivo. Como lo adelantábamos, la ficción exílica da letra a un imaginario espacial cuyo canon se forja por fuera del Estado Nación. Ese imaginario va desdibujando el referente anfibio Cuba a través del procesamiento en fuga de contenidos e inscripciones predeterminados. Produce la fuga de una tradición centrada de manera férrea en un territorio, una temporalidad y una subjetividad comunes hacia una zona de inestabilidades donde las nociones estallan. Entre el anacronismo y el postapocalipsis se fracturan los contenidos de tiempo y espacio para ensayar una especie de *afuera* de las nociones que fijó la modernidad, un fuera de obra y fuera de territorio. Sin embargo, esta ficción ya no se detiene en la borradura ni en la deconstrucción de la teleología ni siquiera en el eje de la deriva del destierro de los calibanes (De la Nuez), inventa, en cambio, la matriz exílica para reinscribir cuerpo y escrituras en el lugar intersticial de la sobrevida.

En las primeras líneas, explorábamos cómo en estos relatos se encuentra elidida la pulsión de reconstrucción o deconstrucción de una tradición centrada en la teleología y en la búsqueda del origen. A diferencia de la operación de autores de la generaciones anteriores, estos textos se ubican en la experiencia literaria por fuera del ideal comunitario o comunista de la nación, para hacer visible más bien, una comunidad inoperante (Nancy) de ausencias y presencias esquivas, de términos y apareamientos que eluden la normatividad, como (soledad)-individualismo/Colectividad, cultura/sociedad, elite/masas. Ya lo había señalado Nancy, todos los términos de esta cuestión reclaman ser transformados, volver a ser puestos en juego en un espacio distribuido de un modo enteramente distinto, y para ello se hace necesario volver a pensar en una noción de comunidad y su horizonte histórico e ideológico, el comunismo

El límite último de la comunidad, o el límite que forma, como tal, la comunidad, afecta, se verá, un trazado completamente distinto. Por ello, dejando en claro que el comunismo ya no es nuestro horizonte insuperable, hay que establecer



también, con la misma fuerza, que una exigencia comunista se comunica con el gesto a través del cual debemos ir más lejos que todos los horizontes (2000:27).

Desde aquí, podemos repensar una genealogía posible respecto de qué presencias-ausencias convocan estas escrituras y qué dicen esas selecciones afectivas acerca de la comunidad desobrada:

Buscó un libro: *Boarding home*. Y se acostó. Estaba releyendo aquella novela, pero decidió no abrirla; retomar su lectura era jugar a la ruleta rusa con solo una bala de menos en el cargador. Lo sabía. Tiró el libro en la cama y lo tapó con la almohada (Echevarría: 17)

Un relato del exiliado cubano Guillermo Rosales<sup>2</sup> es el intertexto dominante en este libro. Su novela *Boarding home* (publicada en Francia en 1987 y reeditada en 2003 en España con el título *La casa de los naufragos*) funciona como escenario de fondo, como la banda sonora del texto. Rosales detenta, para la escritura, una vida y una obra atravesadas por la enfermedad, el exilio y la muerte trágica. Su obra, por su parte, testimonia la desilusión y el naufragio de las promesas cubanas y americanas. Esta escritura esquizoide y exílica es la que habita el insomnio de Echevarría, exponiendo su carácter de fuera de lugar y fuera de obra.

El otro intertexto evidente del relato es otro texto “exílico” *Cuentos fríos* de Virgilio Piñera, escrito entre Buenos Aires y La Habana y publicados por primera vez en Buenos Aires, en 1954. Ambas son escrituras claramente descentradas del canon nacional cubano, más cercanos a la estética de la constelación Borges y al barroquismo argentino (Calomarde, 2010). En efecto, aquí se reescriben cuentos como “La caída” y “En el insomnio”. Sus tramas son visibles en operaciones tales como la construcción de universo pesadillesco e insomne, los cuerpos fragmentados y las acciones que aparentan funcionar de manera autónoma, lejos de la autoridad autorial, más cerca de la performance que del relato subordinado a la voluntad narrativa. Esos textos exponen en el límite del escándalo y el homenaje, una sucesión de frases plagiadas del archivo piñeriano que eluden subterfugio y la parábasis: Leemos por ejemplo: “La imagen de una mujer como Moonlight es una cosa muy persistente” (Echevarría: 40). “la maldita circunstancia de un mismo rostro por todas partes...” (43)

Además del legado piñeriano, otra serie de ficciones exílicas se muestran en estos relatos como trazos de una indeleble presencia: la escenas cortazarianas de indefinición entre real y ficción o la función metaliteraria de la escritura ficcional elaborada por Piglia o la hiperconciencia del lector entramado en la escritura. Más

---

<sup>2</sup> Guillermo Rosales vive en la marginalidad a causa de su esquizofrenia. Periodista y escritor mientras vive en Cuba, conoce la celebridad precozmente gracias a su novela *El juego de la viola*, publicada en 1967, que le permite ser finalista del Premio Casa de las Américas. Pero en 1979 huye del régimen castrista y se exilia a Miami donde desaparece de la vida pública. El resto de su vida transcurre en «halfway houses», suerte de establecimientos de reinserción, «refugios para marginales y desesperados». Esta experiencia le da la materia para redactar su obra más conocida, publicada en 1987 t con el título de *The Halfway House*, pero reeditada como *Boarding home*. Se suicida en Miami en 1993, a los 47 años de edad.

aún, discursos por fuera de la literatura, especialmente la música, y el cine. La banda cubana *Habana abierta*<sup>3</sup> es la verdadera banda sonora de este relato, como lo señala el propio Echevarría. Los modos de circulación y las búsquedas estéticas de este grupo están muy cerca de lo que realiza la escritura. Como indica el texto “Lucha Alamada y Vaito señalaban el mapa” (12). Efectivamente, la presencia de la propuesta musical transnacionalizada de la banda en Madrid y en La Habana, la reinención de la tradición cubana a partir de un nuevo lenguaje y un modo de agrupamiento peculiar a partir de búsquedas individuales forma un ser- en común poroso y juega a armar una comunidad desobrada. Su penetración en España, solo equiparable al primer concierto colectivo que brinda el grupo en La Habana en 2003, con miles de personas replicando sus letras, da cuenta de la doble agencia del grupo dentro de por los menos dos tradiciones. Esa experiencia de la transterritorialización como mapa heterogéneo de rutas y temporalidades entrecruzadas, desprovisto de voluntad representativa o causalista, se hace con los azarosos rastros de la experiencia individual y colectiva:

Ahmel cree que esos músicos cubanos han cartografiado el mapa de su generación, los nacidos en la década del 70- o simplemente su propio mapa- . En ese supuesto mapa encuentra las rutas que lo llevan de un año a otro, de un amigo a otro. Escucha *Corazón bumerán* y se imagina dentro del mapa (10)

Así, tiempo y espacio, desnaturalizados y expuestos a su condición de artificio están demarcados por los álbumes de música, su horizonte narrativo o la verdadera banda sonora de un relato. En una muestra de hiperconciencia literaria, “aunque fuera pertinente una pizca de color local, ahórrenme por favor la descripción” (8), sostiene el personaje-narrador de “Un ángel amarillo”. A partir de la inoperancia de la comunidad, la experiencia de la territorialidad cubana, al menos como totalidad

---

<sup>3</sup> *Habana Abierta* es un colectivo de músicos cubanos que se reunían en la esquina de 13 y 8 en el Vedado, lugar que conglomeraba, por los años 80, músicos que empezaban a crear un nuevo sonido en Cuba. Un sonido lleno de influencias externas mezcladas con lo mejor de lo nacional, un sonido más universal, más abierto. El sonido de la nueva generación, la que nació en la Cuba de los 70, creció y se formó en los 80 y maduró en plena crisis económica. Sus integrantes Vanito Brown, Luis Barbería, José Luis Medina, Alejandro Gutierrez. A lo largo de su historia ha contado también con Boris Larramendi, Kelvis Ochoa, Pepe del Valle y Andy Villalón, y con la colaboración de artistas como Alain Pérez. Provenientes en su mayoría de la Peña de 13 y 8 llegaron a Madrid en 1996 a promover el álbum "Habana Oculta" producido por Gema Corredera y Pavel Urquiza. Un año más tarde pasan a denominarse definitivamente Habana Abierta y graban su primer disco homónimo. A partir de la grabación del segundo disco “24 horas” se convirtieron en un fenómeno musical totalmente inusual. Los discos se pasaban de mano en mano, quemándose copias, lo que llevó a que el público de Habana Abierta creciera mucho más allá de los que los habían conocido en los años de 13 y 8. Desde diciembre del 2002 hasta enero del 2003 se hicieron presentaciones individuales de cada uno de sus integrantes en teatros de La Habana, cantando para su público por primera vez desde la partida a España. Las presentaciones culminaron con un gran concierto en La Tropical, el Palacio de la Salsa, en Playa, donde asistieron alrededor de 10,000 personas. Todas las canciones fueron cantadas por el público letra por letra, a pesar de ser el primer y único concierto del grupo completo en la isla, hasta el momento. La banda es la voz de una generación, mitad aún en Cuba, mitad fuera de la isla a causa del éxodo causado por la situación política y económica del país. Cada uno de sus integrantes tiene un estilo muy particular, que los diferencia y a la vez se complementan. Al grabar los discos, escogen entre todos las mejores canciones de cada uno y forman esa mezcla musical que sencillamente es pura energía y talento cubano. Recientemente repitieron concierto en la Tropical el día 5 de septiembre de 2012 a casi 10 años de su última presentación en La Habana. Este concierto se puede considerar un éxito total gracias a la audiencia asistente la cual tarareo todos sus temas.

significante, esta elidida en las escrituras. No solamente carecemos de un relato de base que justifique la visión insular eufórica o disfórica de símbolos, íconos, monumentos que nos regresen a un relato nacional, sino que apenas vislumbramos su resplandor en imágenes que guardan su resto. Tampoco podríamos hallar la ruina ponteana como en las narrativas deconstrucción de la teleología. Encontramos, en su reemplazo, una experiencia de la fragmentación ancilar, la hiperconciencia espacial de pertenecer a un mundo de cosa derivada, de una experiencia que ocurre en un apartamento de una perdida isla caribeña. Es también el conocimiento de mera consecuencia de algo que sucede fuera, la experiencia de un acontecimiento del que solo se es una notación al margen:

En el Oriente alguien muere fragmentado en mil pedazos: esa es la contracara de nuestra vida anodina de Occidente (anotar lo siguiente: morimos fragmentados en mil pedazos en un apacible apartamento de una isla del Caribe cuando estalla un coche bomba en Bagdad (62)

La historia con sus catástrofes y miserias ocurre indefectiblemente en otro lugar, inclusive la pobreza y el abandono. Señala Dorta

uno puede tranquilamente meter la mano debajo de la almohada y tocar a tientas el fetiche de *lo cubano*, su *resplandor*. Si bien es cierto que hay que tocar con más detenimiento; que su *territorialidad rígida* no se regala tan primorosamente. Hay que deslizarse más para articular ese fetiche. Se esparce aquí y allá a través de determinados vocablos (2017: 2).

En los relatos de Echevarría no encontramos siquiera atmosferas, sino apenas rastros, resplandores, resquicios de una territorialidad: una calle, un nombre, una pared bajo la forma estética de *Otro realismo, que no es ni el realismo sucio ni el realismo socialista*. El nombre disperso de lugares funciona desacoplando la idea de referencia o enclave cultural, más bien lo hace como un dispositivo imagético, una imagen que incluye su propio síntoma, el síntoma de una cultura visual en crisis. Como señala Didi Huberman “habría que saber en qué sentidos diferentes arder constituye hoy, para la imagen y la imitación, una “función” paradójica, mejor dicho una disfunción, una enfermedad crónica o recurrente, un malestar en la cultura visual: algo que apela, por consiguiente, a una poética capaz de incluir su propia sintomatología”. Altahabana, las montañas de Escambray, el arrecife en los arcos de Canasí, el muro del malecón se vuelven así imágenes paradójicas, cuya referencia es su propia disfunción. Esos resplandores nombran también una experiencia cultural repetida, la experiencia de la partida, son el rastro del éxodo, “el trazo que marca la ida de muchos amigos...” (11), se trata de un trazo que no alcanza a configurar comunidad pero que sin embargo convoca alarmas compartidas: el miedo al control, a las aduanas.

Los días en que la nostalgia encuentra una brecha en la rutina de la vida. Ahmel escoge una ruta al azar. Y la desanda hasta llegar a una delgada línea: el trazo que marca la ida de muchos amigos a Europa, Estados Unidos o cualquier otro rincón del mundo. Desde su sitio tras la línea los ve conversar con un ríspido oficial de inmigración, llevan una mochila como equipaje y no pueden ocultar el ligero temblor en los dedos al tomar el boleto y el pasaporte (11)

Si este conjunto de relatos se sitúan en un espacio tiempo entre la vida y la muerte, en una pesadilla que confunde las fronteras, un más allá del apocalipsis- y que denominamos territorio de la sobrevida. A diferencia de otros, sus personajes no son zombis como en la escritura de J E Lage o de Legna Rodríguez. Son fantasmáticos y ambiguos porque no cancelan ni la vida ni de la muerte. Como salidos de pesadillas, de cementerio y de ruinas. “A diferencia de lo que imaginó Benítez Rojo, en el siglo XXI sí ha tenido lugar el Apocalipsis”, indicaba De la Nuez (2018). Ese espacio postapocalíptico puede reinventarse de modos diferentes: universos habitados por personajes zombis o fantasmas pero también universos en los que rige una temporalidad alterna de locura, delirio o insomnio. En las ficciones de Echevarría dominan estas últimas. En “Un ángel amarillo” leemos el sueño de u barcos deslizándose por el asfalto (24). También encontramos temporalidades heterogéneas y heteróclitas en las cuales domina el anacronismo, la futurología, la ambigüedad, las zonas liminares como las del pasaje entre la vida y la muerte y la intransitividad. Esos rastros son imágenes que postulan otra relación con lo real, y otra temporalidad porque no representan, no iluminan, sino que hacen estallar la imagen de lo real, como señala Didi Huberman:

Porque la imagen es otra cosa que un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un rastro, una traza visual del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos suplementarios –fatalmente anacrónicos, heterogéneos entre ellos– (...). Es ceniza mezclada de varios braseros, más o menos caliente (2016:3)

### *Coda: Escritura- y Estado*

Si una clara y distinta isotopía ha recorrido la literatura cubana en el último siglo es el de la relación entre la escritura y el estado. Los tres relatos la aluden de diferente modo a ese vínculo. “El ángel amarillo” narra las peripecias de un escritor, forjando un diario, “Cuaderno de Altahabana” (referente esquivo La Habana). El protagonista intenta escribir sin éxito mientras espera a Moonglight y escucha la música de *Habana abierta* (10). En el relato “La zona muda” el protagonista es una agente del ministerio de cultura, claro eufemismo del censor, quien luego de haber completado su labor aparenta una existencia pacífica: “gracias a la vaselina y el aroma de violetas, nadie dudaba del plácido sueño de Iósiv, grata recompensa luego de “velar (por) la literatura nacional” (38). La ironía del narrador rápidamente se ve desenmascarada

por la presencia del cuerpo enfermo del censor. La máquina de censurar se marca en el cuerpo, al otrora agente de la Seguridad del Estado le tiemblan las manos, padece pesadillas, el sueño terrible, también “cojea, tose, carraspea, escupe, mira a todos lados” (39). Ese sueño ineluctable lo regresa a la fortaleza, al espacio físico de la burocracia estatal y a los trazos de carne arrojados al monstruo, a la metonimia de sus entregas y crímenes: “A veces simplemente sueño un día de trabajo cualquiera en el Instituto; la guardia baja del puente levadizo, me paro en la mitad y les tiro pedazos a los cocodrilos...” (48)

Sin embargo, en el relato “Como un gato” la relación entre escritura y estado se vuelve hipervisible. En la Nota 5, señala: “todo Estado es capaz de narrar un relato, el Estado como una eficiente máquina narrativa” dijo Ahmel en el penúltimo encuentro” (67). El concepto del estado como máquina de narrar se configura en los términos de matriz de la narración de una comunidad. Esta distribución de las funciones sociales ubica a la literatura en el lugar subsidiario, cuando no cómplice, respecto del Estado. No solamente se desmorona la legitimidad y representatividad literaria de los valores colectivos, sino que los textos ponen al desnudo el fracaso de los principio rectores de una comunidad: compromiso, la solidaridad y lo subjetividad colectiva. Sobre todo, el fracaso de la abstracción, la idealización y de la idea de centro. La revolución se desdibuja como metarrelato en la memoria de estos textos para explorar el su materialidad, el proceso de burocratización y sus consecuencias en la escritura.

Si hay una forma estar juntos es en la disposición y reparto provisorio de los cuerpos de la zona muda que pone en juego una genealogía de nociones que fijó las nupcias y divorcios entre el Estado y la Literatura, en especial durante el siglo pasado. Todavía resuenan: comunidad, comunismo, comunión, comunicación, compromiso, compartir. Es por eso que ese entrelugar metafórico, la zona muda, configura un espaciamiento (un vaciamiento), un vacío de cuerpos y de palabras: “Ya lo dijo Ahmel: la palabras que usamos para designar las cosas, están viciadas, no hay nombres en la zona muda”

## **Bibliografía**

- Borges, Jorge Luis (1974). “Insomnio”, *Obras Completas*, Buenos Aires: Emecé.
- Calomarde, Nancy (2010). El diálogo oblicuo. Córdoba: Alción
- \_\_\_\_\_. (2018) “Cuerpos, subjetividades, territorios”. *Hispanamerica*, año XLVII, número 139, pp. 15-23.
- De La Campa, Roman (2017). *Rumbos sin telos. Residuos de la nación después del Estado*, Santiago de Querétaro: Rialta Ediciones.
- De la Nuez, Iván (1996). “El destierro de Calibán”, *Revista Encuentro de la cultura cubana*, N°140, pp. 137-145.

- \_\_\_\_\_. (2018) “Huracán Caribe”, *El país*, 15 de enero. [https://elpais.com/cultura/2018/01/12/babelia/1515773804\\_536257.html?id\\_externo\\_rsoc=TW\\_CC](https://elpais.com/cultura/2018/01/12/babelia/1515773804_536257.html?id_externo_rsoc=TW_CC). Fecha de consulta: 1-2-2018.
- Didi-Huberman, George (2016). *El archivo arde* (trad Juan Antonio Ennis), en <https://filologiaunlp.files.wordpress.com>. Fecha de consulta, 12-12-2017.
- Dorta, Walfrido (2015). “Políticas de la distancia y del agrupamiento. Narrativa cubana de las dos últimas dos décadas”, en *Istor. Revista de Historia Internacional*, n°. 63, 115-135.
- Dorta, Walfrido y Simal, Mónica (2017). “Literatura cubana contemporánea: lecturas sobre la Generación Cero (introducción)”, *Letral. Revista electrónica de Estudios transatlánticos de literatura* N° 18, pp 1-7
- Dorta, Walfrido (2017). “Fricciones y lecturas del archivo cultural cubensis: Diálogos entre Juan Abreu y Jorge E. Lage”, *Letral. Revista electrónica de Estudios transatlánticos de literatura* N° 18, pp. 37-55.
- Echevarría, Ahmel (2015). *Insomnio-the fight club*-.La Habana: Letras cubanas.
- Fornet, Jorge (2014). *Elogio de la incertidumbre*. La Habana: Ed Unión.
- \_\_\_\_\_. (2016) *Salvar el fuego. Notas sobre la nueva narrativa latinoamericana*. La Habana: Fondo editorial casa de las Américas.
- \_\_\_\_\_. (2007). *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, La Habana: Letras cubanas.
- Giorgi, Gabriel (2016). “Paisajes de sobrevida”, en *Catedral tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*, Vol 4, N° 7, pp. 127-141.
- Lage, Enrique Jorge (2015) *Archivo*. Hypermedia
- Nancy, Jean- Luc (2000). *La comunidad inoperante*. Trad. Juan Manuel Garrido Wainer, Santiago de Chile. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Disponible en: <http://www.philosophia.cl> .Fecha de consulta: 3-2-2018.
- Pardo Lazo, Orlando L. (2006). “El evangelio según Arnaldo (decálogo de canonización)”, en *La Jiribilla*, no. 259. Disponible en: [http://www.lajiribilla.co.cu/2006/n259\\_04/ellibro.html](http://www.lajiribilla.co.cu/2006/n259_04/ellibro.html) Fecha de consulta: 2-2-2018
- \_\_\_\_\_. (2103) *Antología Nuevarrativa cubana*.<http://www.sampsoniaway.org>. Fecha de consulta: 8-10-2017
- Piñera, Virgilio (1947). “Notas sobre literatura argentina de hoy”. En *Orígenes* 13 pp. 48-53. También publicado en *Anales de Buenos Aires* 2.12 (1947):52-56.
- \_\_\_\_\_. (1946) “Los valores más jóvenes de la literatura cubana”. En *La Nación*, 22 de diciembre, sec 2:2
- \_\_\_\_\_. (1956) *Cuentos fríos*. Buenos Aires: Losada.
- Ponte Antonio José (2007). *La fiesta vigilada*. Barcelona. Anagrama
- Rojas, Rafael (2014). “Hacia la ficción global”, en *Libros del crepúsculo*, 13 de abril. Disponible en: <http://www.librosdelcrepusculo.net/2014/04>. Fecha de consulta: 2-2-2018.

Rojas, Rafael (2004). *Un banquete canónico*. México: FCE.

Strausfel, Michi (2002) *Nuevos narradores cubanos*, Siruela: Madrid.

# EL CUERPO-PLAGA: SUJETO, ANIMAL Y ESTADO EN *DISCURSO DE LA MADRE MUERTA* DE CARLOS A. AGUILERA<sup>1</sup>

Nanne Timmer  
Universiteit Leiden  
Holanda

*La literatura tiene una virtud, y es que la literatura es una sociedad sin Estado.*  
Ricardo Piglia

La literatura que piensa el cuerpo en su relación biopolítica suele formular una crítica cultural sagaz hacia su entorno social, y ése es doblemente el caso en la pieza de teatro *Discurso de la madre muerta* (2012) de Carlos A. Aguilera, que ofrece la posibilidad de pensar el cuerpo como algo en guerra por los límites entre territorios de lo propio y lo ajeno. En estas páginas argumentaré por qué leer el texto desde nociones de enfermedad y contagio resulta fructífero para entender reflexiones contemporáneas sobre el sujeto y el vivir en común. La obra discurre fundamentalmente acerca de cómo se crea, se moldea y se destruye la subjetividad en la relación entre el yo y su hábitat. Con la idea del contagio el texto desestabiliza categorías como yo/otro, individuo/estado, y los niveles textuales de trama/escritura, y así propone una parodia del delirio de los grandes relatos identitarios.

*Discurso de la madre muerta* es un monólogo del escritor cubano Carlos A. Aguilera, quien se dio a conocer en Cuba en los noventa con poesía, performances, narrativa y el proyecto cultural *Diáspora(s)*, y que en textos recientes como *El Imperio Oblomov* (2014) y *Matadero seis* (2016) explora además el género de la novela y la novela corta. Aun inscritos dentro de las características propias de cada género, los textos de Aguilera son al mismo tiempo un juego híbrido o, mejor dicho, «transficcional» (Aguilera 2015: 143)<sup>2</sup>. En todos –también en su poesía o performances– se establece una tensión entre la oralidad y la artificialidad del discurso que da lugar a una reflexión metaliteraria. Además de un texto dramático – puesto en escena en su versión al alemán en Düsseldorf, en 2009–, *Discurso de la madre muerta* es un texto autónomo, «un desprendimiento de la teatralidad de la poesía de Aguilera» (Boudet 2014: 342), y esa teatralización en la escritura del autor también articula una estética vanguardista<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Este texto se publicó antes en Timmer, N. (2018). *Cuerpos Ilegales. Sujeto, poder y escritura en América Latina*. Leiden: Almenara.

<sup>2</sup> Aguilera (2015: 143) propone el término «trans cción» para referir a «un cambio de paradigma que comienza a darse en la escritura cubana a finales de los ochenta», que «se solidi ca» en los noventa con *Diáspora(s)* y algo después, aunque de manera diferente, con la «Generación Cero». Entre las varias características de esa trans cción, menciona las de 2) Un «tiempo inde nido o tiempo kitsch» [...] «donde lo cronológico no funciona», [...] y que no respeta «periodos, naciones, lenguas o lugares», y 3) «un texto que se lea a partir de su exterioridad [...], más que a partir de los “tatuajes” nacionales», y 4) «una apuesta performance entre la toma de posición de un estilo [...] y los delirios que su self, consciente o no, proyecta hacia ese espacio» (2015: 143).

<sup>3</sup> Gerardo Muñoz menciona en esa genealogía literaria vanguardista «los cuentos de Von Kleist, de la poesía concreta a cierta lectura deleuziana de Kafka, de los collages deconstruccionistas (si pensamos en Glas, uno de



La obra ha sido discutida por Gerardo Muñoz (2013), Rosa Ileana Boudet (2014) y Javier Mora (2016), y los tres señalan la importancia del tema del delirio, la función de la intertextualidad<sup>4</sup> y la crítica que dispara el texto hacia las sociedades de control. El devenir animal, en juego con lo subjetivo y los mecanismos de poder, se ha venido elaborando en los textos de Aguilera desde los tiempos de *Diáspora(s)* hasta el presente, como apuntan tanto Muñoz<sup>5</sup> como Irina Garbatzky (2006a y b) con respecto a otros textos del autor. La obra reflexiona sobre la subjetividad creada desde la relación entre el yo y el Otro, las neurosis y los contagios que amargan, avivan e (im)posibilitan la convivencia, tanto de una familia nuclear como la representada como de toda una sociedad.

Un cuerpo de ultratumba con voz delirante se mueve sobre el escenario y habla sin cesar. Es la voz de una madre que reconstruye de modo catártico sus razones para haber matado al Estado (en forma de gato ruso). Los demás personajes –el padre, el hijo y el gato– son muñecos: no hablan, y muestran un carácter indiferente y pasivo ante el discurso de la madre y ante la máquina arrasadora del entorno social: «Y después dices que soy una mala madre. Mira todo lo que hago por ti. [...] He atrapado nuevamente a tu gato. Tu cochino gato. ¡Mira! [...] Hago por ustedes (*ahora señala también en la otra dirección, donde está sentado El Padre*) lo que ustedes nunca harían por mí» (Aguilera 2012: 11).

### *La indiscernibilidad del yo y del otro: el ojo de gato*

Es la mirada de un gato la que dispara la paranoia de la madre, convencida de que los gatos controlan y observan todo y de que incluso descubren los sueños de la gente cuando está dormida; nada se les escapa. Es curioso que también Derrida haya dedicado todo un libro a los ojos de un gato preguntándose quién se es ante una mirada así: «quién soy en el momento en que, sorprendido desnudo, en silencio, por la mirada de un animal, por ejemplo, los ojos de un gato, tengo dificultad, sí, dificultad en superar una incomodidad» (Derrida 2008: 18). Tanto en estas reflexiones como en el texto de Aguilera el ojo del gato es el gran Otro –constitutivo del yo– ante quien el yo se muestra, o es por lo menos a través de esa figura que ambos textos se interrogan sobre los propios límites. Derrida continúa reflexionando

---

los libros sin dudas más experimentales de Derrida) a los experimentos neo-vanguardistas del cubano Lorenzo García Vega» (2013: en línea).

<sup>4</sup> La crítica observa el juego intertextual que establece el texto con otros a través de la «transguración mágica del gato» como en *El Maestro y Margarita*, de Bulgakov, con la figura de la madre y el Estado que se convierte en mono en *El apando* de José Revueltas (Muñoz 2013: en línea), el lenguaje de Bernhard (Mora 2016: en línea), y con Tadeusz Kantor (Boudet 2014: 342, Mora 2016: en línea) en cuanto al juego con el título y los personajes representados por muñecos.

<sup>5</sup> Muñoz señala la intertextualidad con otros textos del mismo autor subrayando el tema del devenir animal. «Leída desde las obsesiones literarias de Carlos A. Aguilera, también pudiéramos enfatizar que la obsesión por los animales –obsesión que atraviesa el devenir-animal de Deleuze y Guattari a propósito de Kafka que tan bien leyeron los miembros de los noventa– que en *Das Kapital* pueden ser las inscripciones de los movimientos de las ratas o en “Mao” la campaña del exterminio de los gorriones en el Gran Salto Hacia Delante de la China maoísta. Lo interesante es que la “animalización” de la “cosa” aparece aquí transformada: ya no es ni la línea de fuga matizada por la escritura como en *Das Kapital* ni la “víctima” del Estado en el caso del gorrión “chinoísta”» (Muñoz 2013: en línea).

sobre la vergüenza de ser visto por un animal-animal, algo que solemos asociar más bien a lo humano:

Ante el gato que me mira desnudo, ¿tendría yo vergüenza como un animal que ya no tiene sentido de su desnudez? ¿O al contrario, tendría vergüenza como un hombre que conserva el sentido de la desnudez? ¿Quién soy yo entonces? ¿Quién soy? ¿A quién preguntarle sino al otro? ¿Quizás al propio gato? (2008: 18)

La incomodidad de esa mirada es punto de partida para la construcción de la subjetividad, además de plantear algunas cuestiones sobre la oposición humano-animal. La reacción animal de la protagonista de Aguilera, en cambio, es otra: menos reflexiva y menos dispuesta para reconocerse como animal ante tal mirada, reacciona defensivamente para trazar un límite inmediato entre su yo y el gato. De ese modo la mirada del gato se transforma en un Otro simbólico, en aquella voccecita que habita con uno, que le dice que es lo que uno no hace bien, que se ríe de uno, que le machaca vigilando, censurando y castigando. Ese Gran Otro que somete al Sujeto. No Dios, sino un simple gato. Y lo más peculiar de la obra es que se trata de un gato-Estado. El Estado como Gran Otro:

¿Te das cuenta cuántos gemelos rusos hay metidos en cada casa de esta provincia, todos con las orejitas paradas y escuchando? ¿Cuántos ojitos? ¡La plaga! Si yo te lo digo a ti y todavía tú no me crees. ¡La plaga! Por eso el Estado disimula regalando más gatos, haciéndonos creer que la plaga está en otro lugar, que los gatos lo tendrán todo bajo control, que en la provincia de al lado gracias a esta medida la plaga ha desaparecido. (Aguilera 2012: 16)

### *La indiscernibilidad del individuo y del Estado: delirio*

El poder que somete a los cuerpos, esa exterioridad que suele manifestarse en forma de discurso o mirada, aquí aparenta situarse en una mirada panóptica en forma de ojo-Estado que se infiltra dentro del propio cuerpo: el ojo del control, de la vigilancia. Si siguiéramos el delirio de la protagonista, ese ojo que la persigue es el de un gato ruso infiltrado en su casa, a través del cual el Estado lo vigila todo. La madre lucha contra la supuesta invasión con un deseo frenético de autonomía e individualidad:

El espía en mi propia casa, como me dijo una vez el verdadero señor maquinista. El espía en mi propio hogar. Usted ya estará vigilada toda la vida me dijo el verdadero señor maquinista. Ya no se sentirá libre nunca más en la vida, porque un gato no es un gato me dijo el verdadero señor maquinista. Es un ojo, y me lo dijo poniéndome una mano sobre el hombro, un ojo que todo lo ve y todo lo quiere ver. Un ojo, señora, un ojo, no lo olvide, me dijo el verdadero señor maquinista encajándose la gorra hasta las narices, un único ojo que ve hasta lo que no quiere ver. Un ojo controlado por los gemelos rusos, que todo lo ven y todo lo quieren saber. Que han convertido a los gatos rusos en el Estado total, la mano que todo lo regula. Y por eso regalan esa clase de gatos, a veces con rayitas y a veces con manchitas, para que lo observen todo. ¿No ha sentido usted cuando duerme, me dijo el verdadero señor maquinista, que el gato viene y se coloca cerca de su cabeza para saber incluso lo que usted sueña? Un gato

ruso es el Estado y es la oreja de los gemelos, detrás de él, escuchando. La oreja y los ojos del Estado en forma de gato. (Aguilera 2012: 14-15)

El espacio privado se vuelve tan poroso que hasta el propio cuerpo es acechado por el Estado. A la madre le «serruchan» la pierna, al padre se le pudre el hígado, y así hay para ella mil ejemplos que se convierten en la prueba de que «algo» está devorando su hábitat. Y todo esto sólo por la mirada del gato. Es a través de ese ojo de gato y del delirio del monólogo que Aguilera muestra el habla de un cuerpo en guerra con respecto al territorio de lo propio y lo impropio. Y es precisamente eso lo que fracasa: para la madre es imposible trazar una frontera. Desaparecieron todas las posibilidades de separación entre una interioridad y un exterior.

El cuerpo de la madre y el del Estado son uno solo, fusionado. Un cuerpo-plaga que está en guerra y donde la disputa es el territorio de lo autónomo y lo colectivo. En cierto sentido, recuerda lo que señala Gabriel Giorgi acerca de determinadas expresiones culturales latinoamericanas a partir de los sesenta, en las que nace «una contigüidad y una proximidad nueva con la vida animal» (2014: 17), lo que explicaría que la vida animal empiece a irrumpir cada vez más insistentemente en el interior de las casas: «los espacios de lo político verán emerger en su interior una vida animal para la cual no tienen nombre, sobre todo allí donde se interroge el cuerpo, sus deseos, sus enfermedades, sus pasiones y sus afectos»; con el cuerpo, «lo animal empieza a funcionar de modos cada vez más explícitos como un signo político» (Giorgi 2014: 17). Ratas, monos, gorriones y seres que lindan con lo no humano pueblan los textos de los escritores de *Diáspora(s)* y en particular los de Aguilera, que a través de ellos revisa la categoría misma de lo humano. En *Discurso de la madre muerta* esa irrupción es además la del Estado: la del Estado como vida animal en el espacio propio. Hay una implosión de toda exterioridad y no se puede separar al yo del otro, lo humano de lo animal, al individuo del Estado. Todo es uno. No existe el cuerpo no-contaminado:

¿No es acaso el polvillo de la caca de cuervo una de las grandes transmisoras de la hepatitis, como después nos corroboró el verdadero señor dentista? Y la caca de gato ruso, ¿no es también una de las grandes transmisoras de la plaga? ¿No va entrando lentamente por la respiración hasta que llega al hígado y lo muerde? ¿No es la hepatitis el fruto de correr años y años por toda la provincia detrás de esos cuervos tan grandes que más que cuervos parecen gatos? (Aguilera 2012: 25)

Ese discurso delirante muestra un yo en guerra consigo mismo y que angustiosamente busca un afuera. La madre busca el nombre del causante de las desgracias personales y familiares. Y ya que el Estado creó el nombre del enemigo ajeno –la plaga–, en su delirio y paranoia ella busca localizarla: «Los gemelos rusos son la plaga. El estado es la plaga. Los gatos rusos representan la plaga. Por eso están dondequiera» (Aguilera 2012: 17). El Estado, para la madre, es generador de una subjetividad del terror. Según esta lógica, hay un poder real que va delimitando el espacio en el que opera la subjetividad. Para hacerse inmunes ante la agresión, Padre e Hijo se convierten en muertos vivientes como estrategia de supervivencia, en un sentido similar al que subraya Esposito cuando habla sobre «la inmunización» que «en dosis elevadas es el sacrificio de lo viviente [...] por razón de la simple

supervivencia» (2012: 105). Pero ella se rebela. La madre sacrifica lo viviente de otro modo, buscando matar aquello que para ella está en el origen de todo, hasta que termina con un gran ritual donde mata a los gatos y al Estado y todo esto con voz de ultratumba.

El monólogo busca compulsivamente «sustraerse de una condición común» (Esposito 2012: 105, en relación con la idea de lo inmune) para reconstruir la identidad individual al protegerse de la invasión del Estado, de la comunidad que se establece a partir de (y a favor de) la vigilancia. Una tarea vana, porque al deconstruirse la oposición sujeto-Estado no existe una delimitación de un territorio subjetivo autónomo no infiltrado por el poder:

Pero hoy es el gran día. (Voz de júbilo.) Anota para siempre la fecha de hoy. Hoy ha muerto el Estado. ¿Sabes quién lo finiquitó? Tu noble y nunca quejosa madre. Yo misma. (Se golpea en el pecho.) Muerto el gato ruso, muerto el Estado. (Aguilera (2012: 27)

La autosatisfacción eufórica de la Madre al matar al Estado dice mucho sobre lo grotesco de la trama. La intensidad del texto está en la discrepancia entre el tamaño del miedo que produce una instancia que es más bien un trasto inútil. La madre desenmascara al Estado delante de los demás, muestra que es algo desechable, un objeto inservible –algo de cartón en una obra que no deja de subrayar la artificialidad de todo, desde personajes muñecos a un muñeco en forma de gato– : el Estado como trasto inútil al que es ridículo temer. ¿Y qué implica el hecho de que la voz de esa madre sea voz de ultratumba, como sugiere el título de la obra? ¿Que con la muerte del Estado también murió ella misma? ¿Que nunca estuvo viva? ¿O acaso que no hay un afuera del Estado, o que no hay que buscar al Estado afuera de uno?

Si bien la crítica hacia el Estado se podría asociar fácilmente con Cuba, ello no le haría justicia al texto. A varios niveles el texto juega con ambigüedades. La crítica hacia el Estado es mucho más global y transnacional. Coincido con Boudet cuando señala que hay una «deliberada desterritorialización» en el texto y que «Aguilera rechaza el color y la identificación para habitar el escenario desde la no pertenencia y el ajuste de cuentas» (2014: 345). La obra tiene lugar en un espacio flotante que sólo remite a una «provincia», a una «provincia contigua», con bosques y trenes, y con unos gemelos rusos al mando del Estado<sup>6</sup>. En Discurso se anula todo tipo de referencialidad. Es un espacio y tiempo kitsch, para hablar en términos del propio Aguilera, «donde lo cronológico no funciona», [...] y el cual no respeta «períodos, naciones, lenguas o lugares» (2015: 143). En ese cuerpo-plaga se lee el cuerpo enfermo de las sociedades de control y vigilancia, al igual que cualquier forma de paranoia de Estado.

---

<sup>6</sup> Lo cual, como bien sugiere Boudet (2014: 343), hace pensar en los hermanos Kaczynski, que detentaron el poder en Polonia entre 2005 y 2010.

## *La indiscernibilidad de la trama y de la escritura: contagio*

El Estado aquí no parece estar en ningún lugar fijo: todo empieza y todo termina con el sujeto. Si hay algo que el texto deja claro de forma grotesca, dramática y cómica a la vez, es que el poder y el Estado toman cuerpo sólo a través de la ficción y sólo funcionan en cadena. El Estado es un relato y la subjetividad es también un actor en (de) él. De ahí una de las ambigüedades no resueltas que señala Muñoz: «¿es el gato síntoma del odio de La Madre por el Estado o es el gato presencia singularizada y múltiple de toda presencia estatal concreta?» (2013: en línea). Y es a partir de esa ambigüedad que se visibilizan dos tendencias en la recepción de la obra que implícitamente están asociando el texto con el contexto cubano. Están aquellos que leen el texto como síntoma de que «el control del Estado no es total» (Muñoz), o aquellos que lo leen como síntoma del control de Estado (Mora, que como argumentaré reflexiona de modo similar a Coetzee).

Gerardo Muñoz<sup>7</sup> percibe la obra «como la contra-narrativa que da cuenta de la imposibilidad de cierto relato estatal» en la que «se traza un puente de los viejos totalitarismos del Este, regidos por el unipartidismo y la exterioridad de la vida ciudadana, a los consensos de la vida democrática contemporánea, impotente de un pensamiento de política común» (2013: en línea). La crítica, por lo tanto, atina en las observaciones con respecto a la relación entre sujeto y Estado, independientemente de qué tipo de Estado se hable. Es interesante, sin embargo, analizar el efecto del texto en la crítica: el monólogo mismo a veces parece ser la plaga y contagiar el pensar de sus lectores. El virus se extiende cuando el lector empieza a estar bajo el efecto del discurso de la madre. Hasta en las excelentes reseñas de *Discurso* pueden llegar a identificarse esos momentos de contagio de las palabras de la madre. Por ejemplo, cuando en un instante se accede a la confusión entre la voz de la madre y la voz del autor, o cuando por pura identificación con la trama se entra en el discurso de la Madre como si fuera el discurso propio. La Madre se convierte así para el lector en la mirada del gato ruso, y la paranoia se multiplica en todos aquellos que accedan al «discurso». El texto como cuerpo-enfermo busca precisamente ese efecto (y afecto) de contagio e identificación, ya que se envuelve en una voz delirante. No obstante, conviene recordar que, aun tratándose de un texto teatral, hay dos niveles: el nivel de la trama y el de la escritura. No tomarlo en cuenta puede acarrear cambios en el efecto y en la interpretación de la obra. Muñoz destaca que la enunciación crítica del «complot» de la Madre es una evidencia de que el «absolutismo del Estado [...] es otra ficción de una ficción», y añade «que el “complot” del Estado no es total», puesto que «la voz de La Madre [...] enuncia la artificialidad de la forma-Estado». A pesar de las agudas observaciones de Muñoz acerca de que «la animalización de los de abajo da cuenta de una zona infrapolítica que siempre escapa a la extensión del cuerpo del Estado», al mismo tiempo su lectura se ve contagiada por la voz de la madre. Porque dicho complot de la Madre se puede leer no sólo como una evidencia del fracaso del absolutismo, sino también como un síntoma del Estado total, en una acepción similar a la de Coetzee cuando trata el síntoma de la paranoia con respecto a la censura estatal. La madre, en su

---

<sup>7</sup> Quedaría por elaborar la relación con la subjetivación post-estatal de la que habla Hannah Arendt, «una forma más amplia y ambigua de la desobediencia civil, aquella que se define como la convicción ciudadana de que el estado y los gobiernos no responden a las necesidades del pueblo» (Arendt 1999: 80).

«enfermedad», repite la misma dinámica que ella sitúa y encuentra en el Estado y que éste parece focalizar en el enemigo exterior: la plaga. El funcionamiento en cadena deja ver perfectamente lo que Coetzee explica en términos de «infección» de la lógica de la paranoia, que a través del deseo mimético se desplaza infinitamente.

Cuando Muñoz habla de «una zona infrapolítica [...] que marca el devenir de una especie-otra en las sombras plenas de los aparatos ideológicos y simbólicos del Estado» (2013: en línea), ¿no está viendo los brotes de una redención subversiva en la gura de la madre? ¿Y no estamos ya siendo afectados por el delirio de la madre al buscar la exterioridad del Estado a nivel de la trama? Al leer esta pieza como subversión redentora quizás se pase por alto su carácter ambiguo y se reduzca la escritura a mera pataleta contra el Estado. O mejor dicho, a una compulsión, tal como propone Javier Mora cuando observa que es «como si no hubiera escritura sin Estado, que no existe la escritura sin la presencia omnimoda del Estado. El Estado como una condición sine qua non, como lo compulsivo hacia lo que se mueve el buen texto, aun sin proponérselo» (Mora 2016: en línea). Apoyándose en Claudio Magris, Mora argumenta que «con frecuencia, políticamente comprometida, la literatura es también sabotaje de todo proyecto político [...] porque tiene que ser el pulso de ese programa, el fiscal que señala, todo el tiempo, su verdadero intrínquilis» (2016: en línea). Las observaciones de Mora implícitamente enfatizan la posibilidad de contagio de los síntomas paranoicos del propio Estado en la escritura tanto de autores afines a la política de Estado como de aquellos que se oponen a ella al estar hablando de la literatura. ¿No será éste el momento en que Mora se contagia por la voz paranoica de la madre y, más que el texto, busca ahora al autor de ese texto delirante para así escapar del contagio textual y cerrar un significado?

El argumento de Mora recuerda lo que Coetzee explica con respecto al conflicto entre los intelectuales y el Estado, quienes buscan llegar a un mismo destinatario «instruido, integrado (como un cuerpo), receptivo a la dirección» (2007: 52), lo cual activa la rivalidad entre ambos. Para Coetzee «el objeto de la envidia del Estado no es tanto el contenido rival de la palabra del escritor» (2007: 52), sino el hecho de que la literatura posee «un poder de diseminación que va más allá de los medios de difusión puramente mecánicos» (2007: 55), y por eso define esa relación como un espacio de rivalidad e intimidación que, en situaciones de censura, busca limitar el poder diseminador de la escritura. En esa medida, «trabajar bajo censura es como vivir en intimidación con alguien que no te quiere, con quien no quieres ninguna intimidación pero que insiste en imponerte su presencia» (2007: 49); una gura bien parecida a la del gato ruso. Todos los escritores que han vivido bajo estas circunstancias, subraya Coetzee, están potencialmente tocados por la paranoia, no sólo los que fueron censurados «de hecho». «La prueba definitiva de que, por así decirlo, algo les ha ocurrido a escritores como Arenas, Mangakis o Kiš es lo excesivo del lenguaje con que expresan su experiencia» (2007: 47-48). A modo de ilustración, describe cómo funciona la paranoia con respecto a la literatura y añade que

Hablar de paranoia no es sólo un modo figurado de referirse a lo que los ha afectado. La paranoia está ahí, dentro, en su lenguaje, en su pensamiento; la rabia que resuena en las palabras de Mangakis y el desconcierto de las invasiones, una invasión del propio estilo del yo por una patología que tal vez no tenga curación. (Coetzee 2007: 47-48)

Concuerdo con Mora sobre la estrecha relación que existe entre la literatura y lo político en general, y en que esos conflictos pueden insertarse en el estilo de la escritura. No obstante, creo que hay que distinguir entre lo compulsivo del habla de la protagonista y el estilo del autor, ya que es la escritura la que muestra esa voz de la madre a segundo nivel. De lo contrario sería muy fácil reducir la voz poética a una contextualización única, que es precisamente algo que la obra evita al construir un espacio flotante sin tiempo ni cronología, con artificialidades y desdoblamientos.

### *El texto como cuerpo-enfermo y la escritura como phármakon*

Mi insistencia en distinguir entre voz de la protagonista y voz literaria viene dada porque lo peculiar de la obra de Aguilera es el performance del mal de la paranoia: su escenificación es lo que está en juego. Siempre hay una distancia irónica metaficcional que subraya la artificialidad de la paranoia que tiene lugar a través de un personaje que habla en (desde) un *fluir* envolvente. Una estrategia que el autor usa a menudo: es el caso de *Matadero seis*, un relato largo que, como *Discurso de la madre muerta*, se sirve de una oralidad circular, delirante y hasta violenta. En *El Imperio Oblómov* la estrategia a primera vista es otra: hay un narrador omnisciente que delega la voz a diferentes personajes. Pero en esos momentos a ora esa oralidad teatral que es tan propia del estilo de Aguilera. En esta novela aparece en un momento una madre que comparte muchas similitudes con la Madre de *Discurso*. La voz delirante se asocia allí con lo mesiánico y teleológico: Mamushka Oblómov tronitrona y anuncia. Este personaje no ve un gato ruso sino un zorro negro, que se lo va comiendo todo y se instala en el interior de cada casa. También su discurso se construye en oposición a un mal ajeno, el cual se presenta como «la mordida de lo enfermo» (Aguilera 2014: 26): «El zorro negro es enfermedad, empezó a enumerar. El zorro negro es enfermedad, lepra, forúnculos, cáncer, demonio» (2014: 84). El discurso de Mamushka Oblómov está lleno de redención, de artificialidad kitsch y elementos mitológicos, y desde esta reflexión es que juega irónicamente con los relatos identitarios. Incluso con la *gura* de un mesías en forma de zorro blanco (quizá el límite identitario de Occidente por muchos años), que vendrá, según ella, a salvarnos y a construir un territorio de pertenencia:

Vendrá un zorro..., comenzó a vociferar mamushka Oblómov encima de una caja de madera delante de la puerta con pajarracos mitológicos, gárgolas de dientes venenosos y una enredadera tallada en piedra que entraba y salía por los ojos de los animales representados y hacía aún más incomprensible la mezcla entre barroco italo-católico y barroco ruso-ortodoxo que traspasaba a la iglesia de las dos cebollonas.

Vendrá un zorro blanco y nos lamerá la cara, continuó.

¡Un zorro de tres patas!

[...]

¿Quieren de verdad saber por qué?, tronó mamushka...

Porque nosotros mismos somos el zorro negro, y se golpeaba el pecho con fuerza, hincándose con los golpes la cruz que le colgaba de una cadena sobre el pezón izquierdo.

¡El zorro-demonio!, continuó...

Por eso ahora necesitamos que venga el zorro blanco y construya una torre para nosotros, dijo. Una torre donde todos podamos volver a encontrarnos con nosotros mismos, donde todos podamos sentir de nuevo nuestra pertenencia a algo. (Aguilera 2014: 82-83)

Ahora bien, en la novela la artificialidad se subraya con la voz del narrador primero, mientras que en *Discurso* se trata de todo un monólogo. Pero también en la pieza de teatro hay una distancia entre la voz de la madre y la instancia narradora, una presencia mínima y sólo visible en las acotaciones dramáticas que subrayan la artificialidad de lo representado<sup>8</sup>. Además, la escenificación de las bocas pintadas y los otros elementos grotescos subrayan el guiño metaficcional que hace que se piense la representación en sí. Propongo leer este nivel de la escritura no sólo como exhibición del cuerpo enfermo sino también como *phármakon*, el veneno y el remedio que nos hace reflexionar sobre los lugares del poder, el sujeto, el Estado y la paranoia.

Un discurso hablado, el de la Madre, no habría tenido el mismo efecto. En *Discurso de la madre muerta* la escritura aparece como un complemento, un *phármakon* de la memoria transmitida oralmente<sup>9</sup>, y funciona a un tiempo como remedio y veneno al introducirse en el cuerpo del discurso con toda su ambivalencia. El poder de la fascinación puede ser benigno o maligno y es como un antídoto en sí, algo que excede sus límites como no-identidad, no-esencia, no-sustancia; como cuerpo-plaga, podría decirse. La escritura como *phármakon* expulsa o atrapa, si seguimos a Derrida (1998: 435-445). También Deleuze aborda la escritura como problema: la lengua literaria, las visiones y audiciones que se presentan al escritor a través del delirio. Según él, se trata de un delirio creativo que estaría en los márgenes entre el estado clínico y la salud; por eso sitúa a la escritura en un límite, tan cerca del sentido como del sinsentido (Deleuze 1996: 16), de la salud como de la enfermedad, pero proponiéndola como cura: «el escritor como tal no está enfermo, sino que más bien es médico, médico de sí mismo y del mundo» (Deleuze 1996: 14). Esta actividad del escritor como médico de sí y del mundo se puede asociar a la actividad del filósofo antiguo, mediante la palabra y el diálogo: «la épiméleia como *therapeuein*», en palabras de Beraldi (2013: 12), quien además se pregunta «¿a qué está llamada a curar la literatura? ¿Cuál es la enfermedad? [...] la de la lógica binaria, la estructura arborescente o estructuras jerárquicas, [...]. Es decir, los teoremas de la dictadura y la estructura de Poder» (2013: 14).

La escenificación grotesca de la paranoia de la madre es por lo tanto exposición y escritura, el *phármakon* que procura que el organismo del cuerpo lector sea capaz de resistir a una infección procedente de un virus externo, que se haga inmune. Una infección, no hay que olvidarlo, que sólo contagia en su justa medida: por eso el texto, devenido paranoico por el discurso delirante de la madre, se convierte en *phármakon*. Tomando en cuenta el nivel de la representación, la infección de la plaga se detiene, y el efecto del texto como cuerpo-enfermo llega en

---

<sup>8</sup> Algunos ejemplos de las acotaciones: (Hace un gesto de explosión con las manos y se queda mirando hacia arriba...) (24), (Se golpea en el pecho ) (27), (Se para de un salto y comienza a moverse por todo el escenario hablando en dirección al público ) (27), (Alargando las palabras y achicando los ojos...) (27), (Se golpea con la mano encima de las medallas ) (35), (Sale por el lado izquierdo de la escena dando grandes pasos, alistándose el uniforme y riendo a carcajadas ) (43).

<sup>9</sup> Tal como explica Derrida, volviendo a los griegos, en «La farmacia de Platón» (1998: 435-445).



forma de cura. Lo que implica, siguiendo las ideas de Esposito, que el texto se mueva ambiguamente entre la apertura a una comunidad y la defensa de lo particular (2012: 105)<sup>10</sup>. No se trata de fundirse con un colectivo y anular la individualidad y lo particular, ni tampoco de creer que uno pueda refugiarse en una identidad singular y estar a salvo de influencias del colectivo. Más bien implica que tanto el yo como el Estado no son entes autónomos, sino que sólo existen en relación. Esto podría proponer posibilidades para repensar al sujeto, su singularidad y los lazos propios de estar en sociedad o de «ser en común». Dicho de otra manera: para generar anticuerpos contra los discursos paranoicos hay que trazar una separación entre los cuerpos y los sujetos, y combatir –claro– el cuerpo enfermo. Pero *Discurso* no resuelve la ambigüedad de la irónica y grotesca redención del relato identitario. La madre, ya de ultratumba, puede haber acabado con el Estado, pero como sujeto tampoco está viva. La muerte del Estado en este sentido no es fundacional, no construye otro relato identitario. Ni el relato comunitario ni el individual sobreviven en la pieza, sólo la risa: la risa y la rabia del cuerpo en guerra serán lo único que se mantendrá con vida.

El Estado, más que centro de poder, es también el producto de una dinámica social y de una cadena de mecanismos de fuerza, de fuga y actos de resistencia puestos en marcha, un monstruo que toma cuerpo y en su fusión con el sujeto se convierte en plaga. Y así el gato ruso es el Estado, pero en ese encadenamiento también la madre es el gato ruso y este a su vez la madre, el Estado y la plaga. La palabra delirante y paranoica puesta en escena reactiva dicha dinámica de modo contagioso, pero a través de su escenificación grotesca y absurda funciona también como antídoto, que produce anticuerpos inmunes ante tales efectos contagiosos. *Discurso* no sólo desestabiliza esa dinámica sino que nos deja una reflexión sobre el poder y el sujeto, y sobre el espacio donde estos se interrelacionan. Leer también es devenir. Devenir no es transformarse en otra cosa, sino encontrar la zona lindante con lo que no somos; si como lector uno sobrevive a la experiencia de la paranoia de una madre muerta, sabrá que está curado de espanto para las posibles apelaciones identitarias, paranoicas y estatales del futuro.

## Bibliografía

- Aguilera, Carlos A. (2012). *Discurso de la madre muerta*. Tenerife: Baile del Sol.  
\_\_\_\_\_. (2014) *El Imperio Oblómov* Sevilla: Ediciones Espuela de Plata.  
\_\_\_\_\_. (2015) «El Gran Mentiroso vs. El Gran Paranoico». En *Istor XV* (63): 137-146.  
\_\_\_\_\_. (2016) *Matadero seis*. Valencia: Aduana Vieja.

---

<sup>10</sup> Con respecto a la significación de «inmunidad», Esposito señala su oposición con el término «comunidad»: «Si la *communitas* es aquello que liga a sus miembros en un empeño donativo del uno al otro, la *immunitas*, por el contrario, es aquello que libra de esta carga, que exonera de este peso. Así como la comunidad reenvía a algo general y abierto, la inmunidad, o la inmunización, lo hace a la particularidad privilegiada de una situación definida por sustraerse a una condición común. [...] Si la comunidad determina la fractura de las barreras de protección de la identidad individual, la inmunidad constituye el intento de reconstruirla en una forma defensiva y ofensiva contra todo elemento externo capaz de amenazarla» (2012: 105).

- Arendt, Hannah (1999). «Desobediencia civil» y «Pensamientos sobre violencia y revolución. Un comentario». *Crisis de la República*. Madrid: Taurus.
- Beraldi, Gastón (2013). «Literatura y filosofía. La literatura como problema en Deleuze o la escritura como phármakon». *Eikasia*, mayo: 165-175.
- Boudet, Rosa Ileana (2014): «El pasado da mucha más picazón que la vigilancia del estado». *Caracol 7*: 342-345.
- Coetzee, J. M. (2007). *Contra la censura. Ensayos sobre la pasión por silenciar*. Barcelona: Debate.
- Deleuze, Gilles (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Derrida, Jacques (1998). «Plato's Pharmacy». En Rivkin, Julie & Ryan, Michael (eds.): *Literary Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell, 429-450. — (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta.
- Esposito, Roberto (2012): «Inmunidad, comunidad, biopolítica». *Las Torres de Lucca 1*: 101-114.
- Garbatzky, Irina (2016a). «Bocas y pájaros. Dos videos de Carlos A. Aguilera». *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana II* (3): 105-123.
- \_\_\_\_\_. (2016b) «Inscripciones postsoviéticas en la literatura cubana actual. Futuros negativos y desguraciones de lo humano en El imperio Oblómov, de Carlos A. Aguilera». *Taller de letras 58*: 111-126.
- Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Mora, Javier (2016). «Matar al gato ruso». *Hypermedia Magazine*: <<https://hypermediamagazine.com/2016/04/22/javier-l-mora-matar-al-gato-ruso/>>.
- Muñoz, Gerardo (2013). «El Estado es un gato: sobre Discurso de la madre muerta de Carlos A. Aguilera». *La Habana Elegante 53*: <[http://www.habanaelegante.com/Spring\\_Summer\\_2013/March\\_2013.htm](http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2013/March_2013.htm)>.

## LA OBRA CRÍTICA DE DESIDERIO NAVARRO: UN PANÓPTICO SIN FRONTERAS

**Roxana Patiño**  
**Universidad Nacional de Córdoba**  
**Argentina**

A fines de 2017, a pocos meses de este Congreso, moría en La Habana Desiderio Navarro. Culminaba así uno de los trabajos más notorios por consolidar un pensamiento teórico y crítico sobre la literatura y las artes en Cuba y en América Latina que, al mismo tiempo, pudiera procesar los aportes de un pensamiento mucho más amplio que aquel cuyas rutas de vinculación con los circuitos de la tradición letrada americana solidificó por siglos. Fue el políglota Desiderio Navarro el que traduciendo y procesando textos teóricos y críticos de veinte idiomas (inglés, francés, alemán, italiano, ruso, polaco, húngaro, checo, croata, eslovaco, rumano, búlgaro, esloveno y portugués, entre los principales) desde mediados de los años ´60 en adelante, puso en marcha un panóptico crítico y teórico sin antecedentes tanto por su amplitud como por su procedencia. Desiderio, a secas, como lo llaman todos, fue uno de los críticos más prolíficos pero tal vez menos estudiados de Cuba que los homenajes cercanos a su muerte apenas siquiera pudieron balancear. Desde sus tempranas publicaciones en *Adelante*, *La gaceta de Cuba*, *Unión*, *El caimán Barbudo*, *Revolución y Cultura*, *Casa de las Américas*, *Revista de literatura cubana*, etc., hasta sus libros principales: *Cultura y marxismo: Problemas y polémicas* (1986); *Ejercicios del criterio* (1989); *Las causas de las cosas* (2006); y *A Pe(n)sar de todo* (2007), puede verificarse el múltiple pulso del ensayista, del estudioso de rasgos fuertemente científicos, del docente pero también del agudo e incisivo polemista, del “intelectual incómodo”, como algunos lo señalaron. Y, claro está, todo esto confluye en su empresa más conocida, la revista *Criterios* que acaba de cumplir sus 45 años, así como las numerosas publicaciones que con el sello del mismo nombre se publicaron bajo la dirección de Desiderio.

Mi interés sobre su obra y su estudio es muy incipiente y es parte de un trabajo mayor que indaga en los modos de conformación de los debates críticos a partir de los años ´60 acompañaron el proceso de internacionalización de la literatura latinoamericana impulsada por dos grandes vectores que fueron al mismo tiempo dos fundamentos de valor de la época: la politización y la modernización. La crítica, en esos años, deberá “cronometrar” –la palabra es de Fernández Retamar– sus dispositivos teniendo en cuenta varios procesos que disparan esos dos vectores, entre los principales, el fuerte impulso modernizador que los gobiernos desarrollistas instauraron en gran parte de América Latina de mediados de los ´50 en adelante, que trajo aparejado –como lo ha demostrado Angel Rama– una instancia de tecnificación de los procesos materiales y simbólicos de alto voltaje. Al tiempo que se incorpora un amplio repertorio de técnicas literarias de la modernidad occidental,

la crítica literaria se “tecnifica” a partir de la absorción a gran escala del paradigma del estructuralismo en sus diferentes vertientes, así como de las últimas formulaciones de la semiótica. Por otra parte, el vector de la politización está impulsado por el impacto generado por la Revolución Cubana a partir de los años ´60 que activó los movimientos revolucionarios y de liberación nacional en gran parte del continente. La práctica intelectual no fue, como sabemos, inmune a ese vector y la política se constituyó como una de las principales zonas dadoras de sentido de esa práctica.

Se trata entonces de una etapa de modernización cultural dentro de la cual un foco de debate recurrente entre los críticos e intelectuales es, precisamente, el de cómo articular un discurso que dé cuenta de lo americano siendo, al mismo tiempo, teórica y críticamente superador y políticamente insertado en un proyecto de liberación de esquemas culturales "colonizados". Interesa, entonces, el cambio cultural en esos términos y, en este caso, el momento en que esta noción de lo “específico” –cualidad tan mentada en esos años-, aquello distintivo de lo americano de lo que debe dar cuenta una crítica que estudie su literatura, sufre una reforma considerable. Es el momento en el que la crítica reclama un cambio de paradigmas teóricos, se acerca al discurso americanista con la idea central de atender a la especificidad de sus discursos literarios (entroncándose con la matriz de los discursos identitarios del pensamiento continental) y debate sobre las condiciones de posibilidad de un estatuto teórico y crítico renovado para la literatura.

Es a partir de esos años que la crítica comienza a afirmar la necesidad de responder a ese gran interrogante sobre el “estatuto” de los estudios literarios latinoamericanos, frente a la convicción de la caducidad, obsolescencia o cierto mecanicismo de las herramientas teóricas con que la crítica moderna latinoamericana, de claro dominio en su instauración del registro letrado, había llevado adelante la conformación de su canon, por lo menos a partir de los años ´30. Tanto en su versión formalista –que comienza a desplazar el paradigma de la estilística relevado por el estructuralismo y las nuevas formulaciones de la semiótica- como en su versión “sociologista”- que recogía los aportes de la teoría marxista en sus formulaciones más conservadoras-, la crítica comienza a acusar recibo de la necesidad de superar la encerrona entre “formalismos” y “contenidismos”, más o menos esclerosados, sin que ninguno pueda dar cuenta de la riqueza y el desafío que constituía a esa altura las obras de los narradores que dieron lugar a lo que se conoció como la “nueva narrativa latinoamericana”.

Si buscamos una referencia crítica cubana que pudiera identificarse más directamente con esta gran reflexión de la segunda mitad del siglo XX en torno a la búsqueda de un pensamiento teórico capaz de abarcar la producción específica de la literatura latinoamericana, la mira se dirigiría seguramente a Roberto Fernández Retamar y, en particular, a sus ensayos sobre una teoría literaria latinoamericana

publicados principalmente en *Casa de las Américas* en 1973 y 1975<sup>1</sup>. Sin embargo, podría decirse del legendario poeta, ensayista, profesor y promotor de revistas clave, en particular *Casa de las Américas*, que esta reflexión es una entre un conjunto fundamental de ideas que aporta en diversas direcciones. En sentido contrario, con Desiderio Navarro estamos frente a otro gran “polifacético” en el que la enorme variedad de trabajos emprendidos a lo largo de su trayectoria están “orgánicamente” enfocados a un objetivo mayor vinculado a esta preocupación en torno a las posibilidades, dificultades y potencialidades de una teoría literaria latinoamericana. Su tarea como ensayista y crítico, como traductor, como editor de revistas, como promotor de organizaciones de la cultura -la más importante de ellas, el *Centro Teórico-Cultural Criterios*-, como polemista, aún en su proliferación más amplia de temas y propuestas, apunta un objetivo centrípeto. Tal como señala Luis Alvarez en un homenaje a Desiderio cercano a su fallecimiento, este objetivo apunta a la consecución de “una organicidad crítica en el pensamiento cultural cubano y latinoamericano.” Y agrega Martínez que, para Desiderio, a esa instancia de escudriñamiento de la especificidad americana no se llega sino a través de la captación y el conocimiento de las demás culturas. O, como diría Raúl Antelo en su ensayo sobre “El guión de extimidad”: “llegar a lo propio por la vía de lo ajeno”. Afirma Martínez: confirmando uno de los axiomas de Desiderio: “Somos, pues, diferentes, pero sobre la base del contraste y el diálogo intercultural, no del aislamiento aldeano sobre el cual también advirtiera Martí en el primer párrafo de *Nuestra América*” (Alvarez 2017, s/n)

Efectivamente, en la línea martiana, y en el mismo espíritu de injertar el mundo pero desde el tronco americano, Desiderio Navarro fue, desde sus tempranos inicios en su Camaguey natal, un autodidacta que creció ampliando su interés por la teoría y la crítica literarias, la teoría del arte y su historia, la teoría cultural, la semiótica, las teorías de la recepción del arte y la cultura, teniendo como condición de posibilidad para su intelección abrir un panóptico internacional de estas problemáticas y desplegar todos los recursos a su alcance para lograrlo. Su monumental tarea como traductor y editor permitió que a Cuba –y la América de habla hispana- llegaran textos de los más variados enfoques teóricos y críticos del arte y la literatura nunca antes explorados en esa cantidad y, sobre todo, en su procedencia. En particular, me refiero a toda la producción de la Europa del este y de la ex Unión Soviética, pero también a la producción oriental. Sin embargo, a

---

<sup>1</sup> Se trata de “Para una teoría de la literatura hispanoamericana”, *Casa de las Américas* 80 (1973), y “Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana”, *Casa de las Américas* 89 (1975), también publicado en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (1975). Ambos, junto con otros valiosos ensayos fueron parte de *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* (1995) Primera edición completa. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

diferencia de muchos y buenos difusores de los diversos circuitos de las teorías críticas del siglo XX en América Latina, lo fundamental en Desiderio fue su clara y sólida fusión dentro de su tarea de investigador y crítico. Así lo señala Margarita Mateo Palmer en un trabajo que –como parte de un homenaje a los 45 años de la revista *Criterios* realizado en diciembre de 2017- sostiene la centralidad de esta tarea dentro de su polifacética actividad:

Esta vertiente de su quehacer, a la que las otras faenas han restado mucho tiempo, puede considerarse el núcleo inicial de toda su proyección, la coordenada básica desde la cual irradia el resto de sus actividades, y, sin embargo, ha sido una de las menos estudiadas y comentadas. Es a través de la escritura donde con mayor nitidez se expresa su pensamiento, tanto en el campo específico de la teoría –esa ardua y complejísima disciplina– como en la aplicación de estos conocimientos a los más variados fenómenos y problemas de la cultura. En la diversidad de sus reflexiones puede encontrarse la más clara expresión de la poética que sustenta la empresa ciclópea desarrollada por él. (Mateo Palmer 2017, 34-35)

No siendo él un académico en sentido estricto, sus ediciones sin embargo recorrieron las aulas universitarias cubriendo una franja considerable de sus bibliografías. *Criterios*, la revista y las ediciones, ha sido crucial en la formación de varias generaciones de escritores, artistas, críticos y teóricos cubanos, así como muchos latinoamericanos que siguieron con atención sus publicaciones. Luisa Campuzano recuerda lo que significó para los jóvenes estudiantes y docentes bajo un estado que Juan Marinello tildaría de “indigencia crítica”, la aparición a esa escala continuada de los textos traducidos, compilados, antologados y reflexionados por la revista y las ediciones *Criterios* (Campuzano, 2017). Hay muy pocos casos en que alguien externo a toda formación y práctica académica tenga un impacto tan fuerte en la conformación de la crítica literaria y cultural, y más específicamente en los programas y textos de asignaturas que formaron a varias generaciones de graduados en Letras. Esto es lo que analiza Teresa Delgado (2017) al estudiar la “convergencia crítica” entre Navarro y Salvador Redonet, catedrático especializado en análisis literario y metodología de la investigación literaria en la Universidad de La Habana. Esta confluencia en torno a la concepción científica del análisis literario, de cuyo marxista, pero superadora de los estrechos márgenes en los que la mantenía la ortodoxia, hizo que la tarea de Desiderio Navarro en los años áridos del quinquenio gris abasteciera de un repertorio amplio y variado sobre la teoría cultural mundial a las generaciones de fines de los ´70 y principios de los ´80 en la Facultad de Filología de la Universidad de La Habana. Según Delgado, asistimos aquí a un círculo virtuoso:

Tanto Navarro como Redonet tenían claro que era imprescindible contar con un amplio conocimiento de la cultura teórica mundial para poder ejercer la crítica de manera rigurosa y coherente. Así que, mientras el director de *Criterios* conformaba los números de su revista con artículos que dialogaban entre sí acerca de una

problemática particular o que se inscribían de manera diferente en una misma tradición teórico-metodológica, el profesor Redonet entrenaba a sus estudiantes en la lectura de aquellos y otros textos. Las promociones de investigadores que se fueron formando en los cursos de Redonet no solo contaron con el horizonte cognoscitivo que avanzaba la revista, sino que potenciaron, como receptores calificados, la continuidad y la ampliación del proyecto *Criterios*. (Delgado 2017, 10)

Tres grandes empresas confluyen entonces aquí: primero, su trabajo como director de *Criterios. Revista internacional de Teoría de la literatura y las artes, estética y culturología*, que acaba de cumplir 45 años, surgida precisamente en un momento especialmente cerrado del debate cultural, a partir del 71, luego del caso Padilla. Nace como una sección de la *Gazeta de Cuba* en 1972 y hasta el 74, luego como Boletín *Criterios*, de teoría literaria y estética, publicación no periódica de la Subsección de Crítica e Investigación Literarias de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. A continuación se constituye como revista *Criterios*, de teoría de la literatura, las artes y la cultura, publicación periódica conjunta de la UNEAC y la Biblioteca Nacional José Martí (hasta el nº 2), y del Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas (desde el nº 3), y finalmente de manera independiente del Centro Teórico-Cultural *Criterios* (desde el nº 33). En esta revista aparecieron de manera regular numerosísimas traducciones de estudios de la teoría literaria y cultural mundial, en particular del ámbito de la semiótica cultural.

En segundo lugar, el sello editorial *Criterios*, colección que está alimentada principalmente por publicaciones que traen a la lengua española por primera vez alrededor de quinientas traducciones de textos sobre el pensamiento teórico-cultural mundial, de treinta y ocho países de todos los continentes, en traducción de veinte idiomas<sup>2</sup>. Aquí proliferan las compilaciones monográficas, las antologías, pero también la obra completa de un autor, como en el caso de Iuri Lotman. En tercer lugar, la creación a partir de 2003 del centro Teórico-Cultural del mismo nombre, desde el cual se gestaron innumerables actividades de promoción, discusión y difusión de los problemas de la teoría de la cultura y el arte contemporáneos, en un gesto de sociabilización democrática de la cultura, talleres, seminarios, encuentros, como por ejemplo los *Encuentros Internacionales de Criterios*, por donde pasaron figuras de fama mundial, de Lotman a Jameson. Ya en la era digital, a partir de 2004 en el Centro se instrumentan varias estrategias de difusión por la vía electrónica: *Espacio documenta 12 magazines en Criterios*, *Meditar*, Servicio Informativo Electrónico de *Criterios*, y desde 2012: *Denken, Pensée Thought Mysl*.

---

<sup>2</sup> Hay divergentes versiones del número de traducciones que hizo Desiderio Navarro y de la cantidad de idiomas desde los que traducía. Opto por su propia versión vertida en la entrevista que se le realizó en el Dossier de homenaje “Todos tenemos *Criterios*” de la revista *La Gaceta de Cuba*: “En mayo próximo arribaré a la cifra de quinientas traducciones de textos teóricos de treinta y ocho países en traducción de veinte idiomas” (Yanetsy León, 2017, 3)

Sobre este trípode se basa una sólida política cultural independiente, de orden no estatal, en una Cuba cuyo mayor y casi único proveedor de esta gestión la realiza el Estado. No en vano Roberto Fernández Retamar ha dicho más de una vez que la obra de Desiderio es una “hazaña individual de una sola persona” que “vale tanto como el de toda una institución que se respete” (Fernández Retamar 2017). Palabras no menores porque provienen del legendario director de la institución cultural más importante de Cuba, como lo es Casa de las Américas.

Me gustaría remarcar este contrapunto sutil en torno a la cuestión de la búsqueda de un horizonte teórico para la literatura latinoamericana que surge tempranamente entre Desiderio y Fernández Retamar a raíz de la “pica en Flandes” que significa la publicación de “Para una teoría literaria hispanoamericana” (1973) y su continuación en “Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana” (1975). A pocos años de su aparición en *Casa de las Américas*, Desiderio publica su estudio “Eurocentrismo y antieurocentrismo en la teoría literaria de la América latina y de Europa” que en una versión preliminar apareció en la misma revista en el N° 122 de 1980. El artículo, al igual que el de Fernández Retamar, tuvo varias apariciones en diversas revistas, pero en el caso de Desiderio no solo en el orbe de la crítica continental (fue publicado en 1982 en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*) sino también en diversas revistas de Europa oriental. Posteriormente, y al igual que Fernández Retamar, publica otras “réplicas” o secuelas del primer ensayo, como es el caso de “Otras reflexiones sobre eurocentrismo y antieurocentrismo en la teoría literaria de la América Latina y Europa”, en *Casa de las Américas* en 1982. Aunque Navarro honra la primacía de su colega en este llamado de atención sobre la absorción acrítica de las teorías literarias de Europa occidental, Navarro se revela mucho más analítico en las diversas reacciones a este fenómeno que ha permeado sistemáticamente el pensamiento crítico americano. No deja de advertir que una reacción refleja de ese eurocentrismo teórico sería un “simétrico latinoamericacentrismo, afrocentrismo, o asiacentrismo”, básicamente porque son portadoras del mismo esquema eurocentrista. Otra de ellas sería la que niega la posibilidad de construir “una teoría que no fuera de una literatura nacional, zonal o regional, es decir, de la posibilidad de forjar una teoría de la literatura en general” (163). Navarro considera inviable estas reacciones, sobre todo la última porque su aspiración científica no le permite impugnar la factibilidad de que sea posible la unidad de regularidades comunes que podrían establecerse, aunque no en sentido absoluto. En este espacio ubica a Fernández Retamar y su afirmación ya clásica de su tesis sobre que “una teoría de la literatura es la teoría de una literatura”. Navarro tiene una fuerte caución frente a lo que él llama “los buscadores de especificidades” y afirma:

la comparación de los materiales de todo el mundo no solo es necesario para el establecimiento de lo universal de las literaturas del mundo, sino también para el establecimiento de lo verdaderamente específico en cada literatura regional, zonal o



nacional...solo la confrontación con otras literaturas permite distinguir con certeza en ese conjunto las generalizaciones que reflejan propiedades y relaciones específicas de la literatura dada (176).

Rescata de Fernández Retamar su sostenida crítica del “centrismo” de los estudios literarios europeos y lo resalta como el primero en manifestarlo de manera sostenida, con el antecedente –no sistemático- de Mariátegui. Pero advierte sobre la vulgata de un pensamiento que, habiendo intentado no caer en la reducción, habilita sin embargo su posibilidad, obturando así el retraso de su propósito. El “error teórico metodológico eurocentrista”, ha sido advertido, según Navarro, tanto por Fernández Retamar como por otros críticos hispanoamericanos como Carlos Rincón<sup>3</sup>. Yo añadiría que, además de ellos en ese momento están pensando esta misma problemática a partir de esos años, un conjunto de críticos que van confluyendo en esta reflexión. Es notable la coincidencia en torno a los temas, cuya semejanza salta a la vista si recorremos algunos de los títulos: "Teoría social de la literatura: esbozo de sus problemas" (R.Gutiérrez Giradot, *Escritura*, 1976), "La nueva narrativa y los problemas de la crítica literaria actual" (N. Osorio, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana (RCLLA)*, 1977), "Entre el corte y la continuidad. Hacia una escritura crítica" (N. Jitrik, *Revista Iberoamericana*, 1978), "Hacia una teoría de la literatura latinoamericana" (C. Rincón, *Texto Crítico*, 1978), "Sobre la nueva novela y la nueva crítica latinoamericana" (R. Bueno Chávez, *RCLLA*, 1978), "Notas para un debate sobre la crítica literaria latinoamericana" (H. Achugar, *Casa de las Américas*, 1979), "Para una visión culturalista de la crítica literaria latinoamericana" (Hernán Vidal, *Ideologies and Literatures*, 1980), "Bases para un proyecto de historia social de la literatura de América latina" (Alejandro Losada, *Revista Iberoamericana*, 1981), "Tendencias y prioridades de los estudios literarios latinoamericanos" (Jean Franco, *Escritura*, 1981), "Problemas y perspectivas de la crítica literaria latinoamericana" (Cornejo Polar, *RCLLA*, 1982), "Teoría literaria y desarrollo social en América Latina" (Raúl Bueno Chávez, *Hispanamérica*, 1986), para nombrar sólo algunos ejemplos representativos de un corpus mayor de alrededor de cincuenta artículos. Este conjunto conformó junto con las obras individuales de cada autor, lo que podemos llamar el proyecto crítico de los años ´70, del que Desiderio Navarro fue parte importante, aunque la crítica no lo haya resaltado suficientemente. Su aporte fundamental fue abrir el problema de la especificidad literaria latinoamericana, sostenerlo en sus bases, desplazada a la periferia por el centralismo europeo, pero ponerla en contacto con otras zonas críticas, igualmente potentes y periféricas para establecer un necesario diálogo que, tanto el eurocentrismo como el aislacionismo del pensamiento autocentrado impidieron promover.

---

<sup>3</sup> Véase: “Hacia una teoría de la literatura latinoamericana. Fundaciones y perspectivas, *Texto crítico*, n° 11, 1978, pp. 49-100.

## Bibliografía

- Alvarez, Luis (2017). “Desiderio Navarro: una perspectiva orgánica sobre la cultura”. Conferencia leída en el evento de homenaje a Desiderio Navarro “Más que una revista: 45 años con *Criterios*”. La Habana, Centro Cultural Dulce María Loynaz, diciembre 2017.
- Antelo, Raúl (2008). “El guión de extimidad”. En: *Crítica Acéfala*. Buenos Aires, Editora Grumo, Colección Materiales.
- Campuzano, Luisa (2017). “El mundo antes de Desiderio”. En: Dossier “Todos tenemos Criterios”. *La Gaceta de Cuba*, N°5, setiembre-octubre, p. 6.
- Delgado, Teresa (2017). “Convergencias críticas: Desiderio Navarro y Salvador Redonet “. En: Dossier Todos tenemos Criterios. *La Gaceta de Cuba*, N° 5, setiembre-octubre, 2017, pp.9-10.
- Roberto Fernández Retamar. “Sobre Criterios y Desiderio Navarro”. En Dossier “Todos tenemos Criterios”. *La Gaceta de Cuba*, N° 5, setiembre-octubre, 2017, p. 6.
- León, Yanetsy (2017). “Desiderio Navarro: la pasión por compartir el conocimiento”. Entrevista a Desiderio Navarro, en: Dossier “Todos tenemos Criterios”. *La Gaceta de Cuba*, N° 5, setiembre-octubre, pp.2-3.
- Mateo Palmer, Margarita (2018): “La obra de Desiderio Navarro: ¿perros y gatos en un costal? *Casa de las Américas*, N° 290, pp. 34-53. Disponible en: <http://www.casa.co.cu/revistacasa.php>

## ENCUENTROS ENTRE LITERATURA, CINE Y POLÍTICA: LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE JESÚS DÍAZ EN EL EXILIO

Vítor Kawakami  
Universidad de São Paulo  
Brasil

A partir principalmente de tres novelas publicadas fuera de Cuba en los años 90, *Las palabras perdidas* (1992), *La piel y la máscara* (1996) y *Dime algo sobre Cuba* (1998), nos interesa aquí realizar un ejercicio de análisis sobre todo intertextual en el interior del múltiplo proyecto personal estético y político de Jesús Díaz, proyecto que, en nuestro entendimiento, culmina con la publicación de la revista *Encuentro de la Cultura Cubana* (1996-2009) y su reclamo por reconciliación nacional. Haciendo un recorrido narrativo ficcional orillado por reflejos autobiográficos, al indicar y discutir intersecciones entre tales novelas y películas, ensayos y revistas del autor, el objetivo de nuestro abordaje es señalar la existencia de una ética de la narrativa (Arfuch 2010) que, al ser conducida en el campo literario rumbo al entrecruzamiento de sus vertientes histórica y ficcional, permitirá una aproximación a aquello que Paul Ricoeur (1997) propuso como "identidad narrativa", aquella que dialécticamente cuenta la historia de una vida.

Vamos a comenzar directamente por el punto de interrogación que sin duda puede suscitar alguna polémica: observada en su totalidad<sup>1</sup>, ¿Con que dosis de seguridad podríamos afirmar que, de la producción literaria narrativa de Jesús Díaz, entre sus obras sobresalen aspectos de cohesión estructural y de coherencia discursiva por encima de posibles aspectos contradictorios, aunque tal conjunto esté sin duda marcado por la ruptura que un exilio de origen político-ideológico impone a un escritor o a cualquier persona? Lejos de querer reducir el significado impactante de la quiebra de Jesús Díaz con el régimen castrista, iniciada en 1991 con su salida de la isla para vivir en Berlín, y "oficializada" después de la publicación en 1992 del ensayo "Cuba, los anillos de la serpiente" (Díaz 1992), el hecho indudable que vuelve todavía más pasible de controversia la pregunta es justamente lo del innegable protagonismo de Díaz tanto en el proceso cultural revolucionario como en la esfera pública de aquello que Julio Ortega (26) llamó de "república cubana del exilio".

Nuestra primera atención se vuelve a *Las palabras perdidas* (1992), por muchos críticos considerada su mejor novela, donde Díaz narra las expectativas y desilusiones de cuatro jóvenes escritores que frente al propósito de fundar un suplemento literario, *El Güije Ilustrado*, ponen en ejecución un plan de renovación de la literatura cubana por medio de la preparación para el lanzamiento de una

---

<sup>1</sup> Nos referimos a las siguientes publicaciones: *Los años duros* (1966); *Canto de amor y de guerra* (1979); *De la patria y el exilio* (1979); *Las iniciales de la tierra* (1987); *Las palabras perdidas* (1992); *La piel y la máscara* (1996); *Dime algo sobre Cuba* (1998); *Siberiana* (2000) y *Las cuatro fugas de Manuel* (2002).

publicación "que sería la voz de los jóvenes escritores revolucionarios" (Díaz 1996 64). Declaradamente basada en la experiencia de la primera etapa (1966-1967) de *El Caimán Barbudo* (suplemento cultural del periódico *Juventud Rebelde*, órgano de la Unión de Jóvenes Comunistas) y que había sido fundado y dirigido por Jesús Díaz, la novela, al retomar ficticiamente la represiva atmósfera revolucionaria que dificultaba o imposibilitaba la libertad de expresión intelectual, relata "la frustración de cualquier proyecto cultural autónomo dentro del sistema político cubano", según afirma Rafael Rojas (1997 242) en la reseña del libro publicada en la entrega 6-7 de *Encuentro de la Cultura Cubana*.

Aunque escrito en Cuba e inclusive inicialmente planeado para ser publicado en el propio país<sup>2</sup>, podemos constatar por medio del sentimiento de desencanto que permanece después de la lectura de *Las palabras perdidas* –ciertamente proporcionado por el carácter histórico testimonial que la novela adquiere al relatar una experiencia de verdadero desperdicio de intelectos– como Díaz demostraba con su segunda novela la continuidad de un personal tono "disonante" dentro de la dinámica cultural revolucionaria, algo que nos provocaría la referencia al libro *Las iniciales de la tierra* (1987), su trabajo de estreno como novelista, que por su malestar también revolucionario permaneció doce años censurado para publicación en Cuba<sup>3</sup>. No podemos dejar aquí de resaltar que la relación interior entre la difícil práctica de realización de *El Caimán Barbudo* por el joven Díaz y la trama ficticia narrada en *Las palabras perdidas* nos permitiría comprobar como una inquietud intelectual de cierta forma acumulativa, resultante de decepciones e inconformismos a lo largo de su protagonismo cultural en el país, lo llevaría al exilio. En este sentido, en su ensayo publicado en los números 16-17 de *Encuentro de la Cultura Cubana* intitulado "El fin de otra ilusión – A propósito de la quiebra de *El Caimán Barbudo* y la clausura de *Pensamiento Crítico*", Díaz (2000 111) nos deja una pista significativa al afirmar: "No quiero decir que *El Caimán Barbudo* en su primer período haya sido una publicación disidente. No lo fue en absoluto. Pero sí fue una publicación disonante". La importancia de la afirmación anterior, aunque realizada en las condiciones de un ya asentado exilio de casi diez años, reside en el encuentro entre la práctica de la experiencia efectiva de publicación de un suplemento literario al inicio de su trayectoria revolucionaria (que nos incitaría a la lectura de la novela a partir de la óptica de una narrativa histórica) y la posterior escritura de la propia novela (lectura, por lo tanto, de una narrativa ficcional) directamente referente a tal

---

<sup>2</sup> Como sabemos a través de Ambrosio Fornet (2002), a quien Díaz dedica el libro, al revelar que *Las palabras perdidas* había sido terminado por el autor en 1990 y que el proceso de su edición por la Editora Letras Cubanas tuvo que ser interrumpido después de la publicación del ensayo "Cuba, los anillos de la serpiente".

<sup>3</sup> Ambrosio Fornet (1988: 157) destaca todavía la autenticidad y la idoneidad de esta novela: "*Las iniciales...* es una novela autorreflexiva de otra índole: al llamar la atención sobre la autenticidad de su bloque 'narrativo' desde la orilla opuesta, propone una reflexión sobre la peculiar idoneidad del género como medio de conocimiento, es decir, sobre el valor de la Novela como espacio privilegiado de la verdad concreta, en contraste con otros tipos de textos".

acontecimiento al final de esa misma trayectoria, lo que sin duda suscita un interés por, *a posteriori*, comprender mejor como fueron relacionadas las dos prácticas en su novela.

Por ahora, podemos observar como el ensayista Philippe Lejeune, ocupado en esclarecer las diferencias entre las autobiografías y las novelas autobiográficas redactadas con grados de semejanzas de identidad entre autor y personaje, busca distinguir entre lo que llama de "pacto autobiográfico" (Lejeune 26), o sea, aquel en que "la identidad del *nombre* (autor-narrador-personaje)" está explícitamente afirmada en el texto (y en la cubierta del libro); y "pacto novelístico" (*Id.* 27), aquel establecido bajo aspectos de una "práctica patente de no identidad" entre el autor y el personaje y bajo un "atestado de ficcionalidad". Algo importante que deriva de esa diferenciación en realidad básica es una cuestión más compleja que se refiere a las diferentes formas de tratarse la "verdad" –destacaríamos aquí esta dificultad en casos como los de autoficción– así llevándolo a aproximarse de aquello que él determina como "espacio autobiográfico":

No se trata más de saber cuál de ellas, la autobiografía o la novela, sería la más verdadera. (...). Lo que es revelador es el espacio en el cual se inscriben las dos categorías de textos, que no puede ser reducido a ninguna de ellas. Este efecto de relieve obtenido por ese proceso es la creación, para el lector, de un "espacio autobiográfico". (Lejeune 43).

En el caso de *Las palabras perdidas* (y de *La piel y la máscara*, como veremos a seguir), Díaz explora la indecisa frontera entre tales campos, dentro de lo que Lejeune sugiere como un "espacio autobiográfico", proponiendo un contrato con el lector en que a él le cabrá establecer posibles semejanzas entre "verdad" y "mentira", entre "realidad" y "ficción", siendo, probablemente, uno de sus primeros desafíos el de identificar quienes son de hecho las reales personas que inspiraron los cuatro personajes principales de la novela: Flaco, Rojo, Gordo y Una<sup>4</sup>. Al referirse a esta novela, Julio Ortega dice haber descubierto con su lectura que "las novelas de Jesús Díaz son versiones libres de momentos extremos de brío vital", "que rescriben lo real con gracia entrañable" y que por eso "la condena política no lleva el peso de la literatura política: forma parte del horizonte de lo vivido, allí donde las puertas se cierran pero donde la novela deja una entreabierta" (Ortega 27).

La siguiente novela de Jesús Díaz, *La piel y la máscara* (1996), la primera redactada viviendo fuera de Cuba, ya en Berlín, más allá de profundizar en complejidad ese juego dentro del "espacio autobiográfico", retoma el tema histórico del propio exilio como orientación central –tema recurrente en su obra no apenas literaria como también filmica– resaltando todavía más su necesidad intrínseca de

---

<sup>4</sup> Sabemos, a través del propio Jesús Díaz (2000), de su hermano Rolando Díaz (2002) y de Rafael Rojas (1997) que Flaco fue el apodo de infancia de Jesús; que Rojo fue el poeta Luis Rogelio Noguerras; que Gordo fue Guillermo Rodríguez Rivera; y que Una fue Elsa Claro; todos directamente vinculados a *El Caimán Barbudo*.

existencia de vasos comunicantes entre sus trabajos. No es sin motivo que el argumento de la novela trata literariamente de la práctica cinematográfica al narrar el proceso de la realización de una película justamente llamada *La piel y la máscara*, donde director, actores y equipo viven intensamente las dificultades y peculiaridades de hacerse una película en Cuba. La película cuenta la historia de Iris, cubana que se vio obligada a salir del país por problemas políticos dejando atrás dos hijos, y que después de diez años viviendo en Miami vuelve para reencontrarlos.

Al reseñar el libro para *Encuentro de la Cultura Cubana* (Nº 1, en 1996), José Manuel Caballero Bonald (137), más allá de destacar su estructura apoyada entre la literatura y el cine como “una de las más poderosas seducciones del texto”, cuya sutileza proporciona “un eficaz vínculo narrativo”, llama también la atención para el aspecto autobiográfico de Díaz como guionista y realizador cinematográfico: “Sin duda que, tal como está planteada, la novela habría sido muy distinta sin el apoyo de esa experiencia personal del autor” (*Id.* 138). Por lo tanto, la inevitable identificación entre Díaz/autor y el personaje de la novela Oso/director (quien, a su vez, también trabaja en la película como actor interpretando el cuñado de Iris, Fernando, profundizando así la *persona* literaria), se vuelve manifiesto cuando nos deparamos con pasajes como esta en que Oso, al reflexionar sobre los riesgos que estaban en juego con la película, le presta su voz a Díaz:

Se trataba, entre otras cosas, del adiós a una revolución cuyos aciertos, ya remotos, yo había aplaudido con vehemencia, cuyas brutalidades, excesos y locuras había callado culpablemente y ante la que no quería aparecer como juez sino como testigo, como alguien que habla desde el vasto y difícil territorio de lo irremediable. (Díaz 1996 23).

Rafael Rojas (2002 174) llega a afirmar que "En *La piel y la máscara*, Jesús Díaz confesó, una vez más, su silencio y complicidad bajo el régimen cubano y articuló una corrección narrativa y política de su film *Lejanía*, en el cual había reproducido varios estereotipos castristas". Indiscutiblemente existe en esa interconexión una reorientación ética que remite a las relaciones de esta novela no solo con esa película, sino también con otras obras de Díaz producidas antes de su exilio. *La piel y la máscara*, la novela, retoma el argumento esencial de la segunda y última película de ficción con su dirección y guión, *Lejanía* (1985), que a su vez dialoga con su elogiado documental *55 hermanos* (1978) y la respectiva publicación del libro *De la patria y el exilio* (1979) con los relatos testimoniales grabados en ese documental. Podríamos, así, localizar el origen del argumento de *La piel y la máscara* en el registro que Díaz había hecho del regreso a Cuba de la Brigada Antonio Maceo en *55 hermanos*, todavía en los años setenta, destacando de esa

forma su interés por el tema del exilio desde el período que marca sus actividades cinematográficas en el ICAIC<sup>5</sup>.

Lo que sin duda se nota para más allá de esa intertextualidad, si acompañamos la diferenciación (basada en Marc Angenot<sup>6</sup>) traída por Leonor Arfuch (50), sería todavía la significancia de una interdiscursividad que, con sus “procedimientos narrativos, puntos de vista, esquemas enunciativos, giros retóricos, modalizaciones del ser y el deber-ser, etc.” acaba por abrir las posibilidades de análisis en dirección a “la compatibilidad de una lógica de las acciones con el trazado de un espacio moral” (*Id.* 93). De hecho, en términos genéricos, una orientación ética parece querer conducir el carácter narrativo de toda experiencia humana, una vez que, por encima de cualquier intencionalidad, naturalmente sobresale un aspecto valorativo de acciones pasadas (interrelacionadas o no), algo que termina por implicar en el cuidado con el “trazado de un espacio moral”. Arfuch, aunque estableciendo sus atenciones conceptuales prioritariamente a los géneros autobiográficos distantes del terreno de la ficción, no deja de observar que narrativas como novelas constituyen territorios propicios a la experimentación de los límites de “contratos de veridicción” (*Id.* 98)<sup>7</sup>.

Tales consideraciones nos hacen llegar, así, a la última novela que aquí dedicamos brevemente nuestro interés, *Dime algo sobre Cuba* (1998), con la posibilidad de afirmar con alguna dosis de seguridad junto a las novelas que observamos anteriormente, como el relato de acontecimientos (históricos o ficcionales) y su secuencia temporal de carácter ético y mimético en forma de narrativa convergen en la literatura de Jesús Díaz para la conformación de lo que Paul Ricoeur (1997) denominó como “identidad narrativa”. *Dime algo sobre Cuba*, a diferencia de todas las novelas anteriores de Díaz, experimenta una incursión en el libre universo de la creación sin fundamentos propiamente autobiográficos, contando humorísticamente la historia de Stalin Martínez, estomatólogo que después de innúmeras peripecias disparatadas en Cuba va a un congreso en México, consigue cruzar a la frontera terrestre con los Estados Unidos, acaba escondido en la casa de su hermano exiliado en Miami y termina siendo obligado a quemarse al sol para quedar con aspecto de un balsero para conseguir la visa de residencia en el país a través de la Ley de Ajuste Cubano del *State Department*. Como es posible deducir

---

<sup>5</sup> A modo de ejemplo, y como hilo conductor para un futuro análisis de esas intersecciones, sugerimos una atenta comparación entre las reiteradas escenas pasadas en azoteas en todas esas obras, desde la brigadista Regina y el rescate de su infancia en Santiago de Cuba en *55 hermanos* (y *De la patria y el exilio*); pasando por el diálogo entre Ana y Rey en *Lejanía*; así como la de la filmación de la misma escena ahora entre Lidia y Orestes en *La piel y la máscara*. Por último, aunque en un contexto diverso, valdría también observar el martirio de Stalin Martínez en la azotea en Miami en *Dime algo sobre Cuba*.

<sup>6</sup> Se refiere al libro *1889. Un État du discours social* (Montreal: Le Préambule, 1989).

<sup>7</sup> Entre las posibilidades de tratamiento de la voz narrativa en el interior de lo que Arfuch (2010) denomina como “espacio biográfico”, ella destaca la autoficción y su desconexión del “pacto” de referencialidad biográfica, resaltando que lo que está en juego no es tanto la veracidad de esa voz y sí la aceptación de la descentralización del sujeto enunciator.

de ese argumento un tanto extravagante<sup>8</sup>, Díaz se aproxima con esta novela de un relato histórico metonímico cuyos sucesos podrían estar asociados a innúmeros cubanos emigrantes, encontrando así en la trama ficcional de un individuo común – revolucionario típico que se siente convicto a su propia manera, pero que acaba por no resistir al exilio delante de la inexorabilidad de las dificultades cotidianas– la abertura para una identificación de alcance colectivo.

Ricoeur (1997), ocupándose intensamente de las relaciones entre la temporalidad de la narrativa y la de la propia vida, considera que la narrativa es el "guardián del tiempo", "a medida que solo habrá tiempo pensado cuando narrado" (*Id.* 417). Él introduce el concepto de "identidad narrativa" de un individuo o de un pueblo como el entrecruzamiento de la historia y de la ficción, identidad por lo tanto oriunda de una acumulación de narrativas en que una "cadena de refiguraciones" resultaría de la "rectificación sin fin de una narrativa anterior por una narrativa ulterior" (*Id.* 427), siendo posible así, por lo tanto, "incluir la mudanza, la mutabilidad, en la cohesión de una vida" (*Id.* 425). Sus reflexiones nos sirven para concluir como las novelas de Jesús Díaz aquí tratadas nos direccionan para más allá de una comprensión apenas de la identidad del autor en su constante refiguración narrativa, pero también nos provocan a observarlas como la oportunidad de atestiguar los hechos históricos transformadores de la identidad cubana contemporánea. En las palabras de Ricoeur (426): "un sujeto se reconoce en la historia que cuenta a sí mismo sobre sí mismo", y "la historia siempre procede de la historia".

## Bibliografía

- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico – Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Caballero Bonald, José Manuel. "La piel y la máscara", *Encuentro de la Cultura Cubana* 01 (1996): 137-138.
- Díaz, Jesús. "Cuba, los anillos de la serpiente". *El País*. 12 mar. 1992. Web. 12 set. 2016  
<[http://elpais.com/diario/1992/03/12/opinion/700354805\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1992/03/12/opinion/700354805_850215.html)>.
- \_\_\_\_\_. *Dime algo sobre Cuba*. 3ra ed. Madrid: Espasa, 1998.
- \_\_\_\_\_. "El fin de otra ilusión – A propósito de la quiebra de *El Caimán Barbudo* y la clausura de *Pensamiento Crítico*", *Encuentro de la Cultura Cubana* 16-17 (2000): 106-119.
- \_\_\_\_\_. *La piel y la máscara*. Barcelona: Anagrama, 1996.

---

<sup>8</sup> Una nota introductoria al libro informa haber sido la novela libremente inspirada en un guión cinematográfico escrito anteriormente por el propio Díaz.



- \_\_\_\_. *Las iniciales de la tierra*. 1987. 2da ed. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988.
- \_\_\_\_. *Las palabras perdidas*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Díaz, Rolando. “Mi hermano Jesús: ráfagas de la memoria”, *Encuentro de la Cultura Cubana* 25 (2002): 75-82.
- Fornet, Ambrosio. “Jesús en la memoria”, *Encuentro de la Cultura Cubana* 25 (2002): 42-50.
- \_\_\_\_. “Simplificando”, *Casa de las Américas*, XXVIII/168 (1988): 150-158.
- Lejeune, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- Ortega, Julio. “Concurrencias de Jesús Díaz”, *Encuentro de la Cultura Cubana* 25 (2002): 24-27.
- Ricoeur, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Campinas: Papirus, 1997.
- Rojas, Rafael. “Bájate de esa nube”, *Encuentro de la Cultura Cubana* 6-7 (1997): 241-243.
- \_\_\_\_. “Jesús Díaz: el intelectual redimido”, *Istor* II/10 (2002): 166-177.

### **Películas consultadas**

- 55 HERMANOS. Dir. Jesús Díaz. Guión Jesús Díaz. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), 1978. Fílmico.
- LEJANÍA. Dir. Jesús Díaz. Guión Jesús Díaz. Act. Verónica Lynn, Jorge Trinchet, Isabel Santos, Beatriz Valdés, Mónica Guffanti, Mauricio Rentería. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), 1985. Fílmico.

**POÉTICAS**  
**DEL CARIBE**

## TRADICIÓN Y VANGUARDIA EXPERIMENTAL EN CUBA: LA TEATRALIZACIÓN DE LA VIOLENCIA EN JOSÉ TRIANA (1960-1965)

Rocío Ibarlucía  
Universidad Nacional de Mar del Plata  
Argentina

Las piezas teatrales *El mayor general hablará de Teogonía* (1960) y *La noche de los asesinos* (1965) de José Triana actualizan estéticas dominantes en el escenario local al proponer un diálogo entre el bufo cubano y las poéticas europeas de mediados de siglo XX, en especial, el teatro de la crueldad de Artaud y el absurdo de Beckett. Lo trágico se fusiona con lo grotesco, el lenguaje solemne con el “choteo” cubano, un sótano con un solar de Santiago. No obstante, no se trata de una mera transposición geográfica sino de una compleja integración de elementos foráneos con la tradición teatral cubana a fin de resaltar la violencia tanto familiar como social. Tomamos estas obras no sólo por un criterio temático —ambas narran un asesinato—, sino porque construyen esa violencia por medio de la repetición, la omisión y la perífrasis, procedimientos que afectan la palabra, la acción y otros signos no verbales. De este modo, exhiben un paulatino distanciamiento de las formas consagradas del teatro socialista, dado que se alejan del realismo social defendido por el gobierno de Castro. En el presente trabajo, examinaremos que la deshumanización, la desintegración familiar y la reiteración de la historia revelan una crisis de la Cuba posrevolucionaria, lo que provoca una modificación de ciertas categorías teatrales y sociales.

Las obras seleccionadas se construyen desde la repetición de temas, palabras, sonidos, acciones y estructuras. En *El mayor general hablará de Teogonía*, como consecuencia del encierro y el hostigamiento, las hermanas Elisiria y Petrinila junto con su esposo Higinio deciden envenenar al Mayor General —personaje *in absentia* hasta el final y definido como “el omnipotente”, “el juez”, “el dominador”, “el justo”, “el portador de la perfección” y “orador del pueblo” (Triana 2011)— para luego, huir y ser libres. La pieza comienza con un diálogo entre las mujeres, quienes denuncian estar bajo un sistema de “esclavitud” en su propia casa, dado que todo lo que viven es un “castigo”. “Nunca podremos salir de aquí” (*Ibid.*), expresan a pesar de haber tenido la posibilidad de escaparse años atrás. Esta conversación está marcada por repeticiones léxicas bajo formas “capicúas”, tal como “PETRONILA.- Tonterías, hermana, tonterías. / ELISIRIA.- Recuerda. Reflexiona. Recuerda” (*Ibid.*). Dichas reiteraciones son acompañadas de frases inconclusas, muchas veces interrumpidas por los puntos suspensivos —como “PETRONILA.- A pesar de todo... Aunque...” (*Ibid.*)—, que evidencian una imposibilidad de hablar y de recordar. La tensión entre el olvido y la memoria atraviesa los discursos de estos personajes, quienes buscan recordar un episodio del pasado con el fin de reprocharse no haber escapado de esa

casa opresiva y del control del general. Por ello, emplean repeticiones constantes de lo que “podría haber sido si” tomaban otro camino.

La incomunicación entre las hermanas persiste a lo largo de la obra puesto que cada una habla diferentes temas. Estas superposiciones de ideas, situaciones y tiempos refuerzan el silencio imperante en la casa, donde abundan las oraciones incompletas: “A Higinio le aburren esas pequeñeces. Más de una vez me lo ha insinuado cuando yo recordaba...” (Triana 2011). La omisión es otro procedimiento empleado para manifestar el triunfo del olvido sobre la memoria. Las dos obras tienden a ocultar algo, es decir, de modo deliberado renuncian a expresar la totalidad de los sucesos. Los espacios en blanco evidencian el intento de los personajes por recordar hechos pasados que no logran reconstruir. Del mismo modo, la confusión y la imposibilidad de recordar se acentúan por el encadenamiento de sintagmas breves carentes de relación entre sí: “Higinio... Tú sabes... Higinio. Conoces su debilidad, su falta de carácter. Es una cosa que salta a la vista. Y ahora hay que estar claros. El Mayor General tiene grandes influencias. Y quizá él pueda ayudarnos. Nunca se puede cerrar una puerta sin antes haber... tú sabes... Yo me entiendo” (*Ibid.*). Los sobreentendidos dificultan la comprensión de los significados tanto para los personajes como para el espectador. El lenguaje está destruido puesto que hay un intento de comunicarse pero las palabras son vacías, pierden sus referentes. Esta desintegración lingüística ha sido una estrategia del teatro del absurdo para reflejar el desgarramiento del mundo y las relaciones sociales durante el período de posguerra —tal como *Esperando a Godot* o *La cantante calva*—. Observamos, por ende, en estas elecciones lingüísticas ciertas formas de la experimentación europea que rompen con el teatro tradicional cubano.

Las descomposiciones verbales también se producen por medio de la perífrasis, en tanto sus discursos emplean numerosas palabras, dando vueltas sobre un tema que, como lectores-espectadores, no logramos dilucidar cuál es. Por ejemplo, Petronila se pregunta por el destino de otros personajes mediante el uso del polisíndeton:

PETRONILA.- ¿Y mamá y papá y los vecinos y los hijos de los vecinos y los hijos de los hijos de los vecinos y la encargada y los hijos de la encargada y los hijos de los hijos de la encargada y los hijos de los hijos de los hijos de la encargada y la tía Rosa con sus achaques del corazón y su mal genio? Y la prima Eulalia, ésa, sí, ésa, que no se casó nunca y que... ¿Y qué cosas eran ellos al fin y al cabo? Me haces hablar más de lo que debo (Triana 2011).

En este caso, las estructuras de larga extensión acentúan la incompreensión así como exhiben la vacuidad de las palabras y la imposibilidad de hacer memoria. Ese rodeo lingüístico es construido discursivamente en diversos planos —sintáctico, fonético y semántico— y, a su vez, afecta las voces de los personajes. De este modo, advertimos una problematización de la capacidad del lenguaje para “decir” lo real.

Leemos entonces, la perífrasis como otra elección estética que no pone a la violencia en primer plano sino que la narra de manera oblicua. En ninguna obra se muestran los asesinatos ante los ojos del espectador, sino que se sugieren por medio de rodeos verbales y actos simbólicos como la rotura de una urna, las danzas rituales o el juego teatral.

Los protagonistas deciden matar al Mayor General con el objetivo de huir de esa “maldita casa” y conseguir la libertad, aunque no puedan definirla. Durante la planificación del asesinato, practican un rito singular que consiste en poner la mesa mientras suena una música frenética y bailan de manera desquiciada hasta lograr la monotonía de los movimientos. Se trata de un embrujo realizado por los tres personajes al ritmo del son. Además, el texto pronunciado bajo la métrica del tambor sostiene que serán santificados después de beber la sangre de la víctima. Esta coreografía de los cuerpos, por un lado, toma elementos de los rituales y la música afroamericana pero, por otro lado, reelabora el teatro de la crueldad de Artaud, que intenta someter al espectador a “un tratamiento emocional del choque a fin de liberarlo del imperio del pensamiento discursivo y lógico para encontrar [...] una experiencia estética y ética original” (Pavis 2011 442). Lejos de imponer una violencia directamente física, se manifiesta a través del encantamiento ritual. Esa ritualización es un eje estructurador de la obra de Triana que ha sido investigado por Román V. de la Campa (1979). Podríamos pensar esta escena de acuerdo con su lectura en tanto los personajes, a través de una relación entre opresores y oprimidos, cometen ritos que manifiestan la circularidad de la historia cubana al haber figuras que, por medio de la corrupción política, perpetúan la opresión. Los protagonistas preparan su ritual para asesinar al cacique político —el Mayor General—, acto que, según de la Campa, simboliza una sátira del pasado colonial y la figura del general Machado. Sin embargo, ese asesinato no se concreta, por el contrario, se invierte. El Mayor General finalmente destruye la urna de la hija de Higinio y Elisiria que ha muerto hace veinte años, lo que provoca la caída fulminante del resto de los personajes. Su último parlamento expresa la futilidad del lenguaje, puesto que se rehúsa a hablar sobre teogonía, tal como había prometido:

EL MAYOR GENERAL.- ¿Hablar? ¿Hablar, para qué? Ya no queda nada. Todos en el fondo se sentían satisfechos. (Comienza a subir las escaleras.) ¿Hablar del origen, de los dioses? Como si uno fuera un payaso. ¿Hablar de conceptos? ¿Y de proyectos cósmicos...? Qué atrevimiento... Ofrezco mi hospitalidad y todavía se permiten... seguiré mi labor. ¿Qué hora es? ¿Las nueve? Tengo hambre. (Mirando a los tres personajes.) Y vendrán otros y vendrán otros y vendrán otros... (Suspira.) Algún día (*Ibid.*).

*La noche de los asesinos* es la obra de Triana más analizada por la crítica especializada puesto que ha sido traducida a múltiples idiomas y ha ganado el premio *Casa de las Américas* en el año de su publicación. Se trata de una pieza que

descompone la historia lineal al proponer imágenes de la violencia de manera fragmentada que evidencian un desacuerdo entre el hombre y el mundo. Los hermanos Lalo, Cuca y Beba juegan a matar a sus padres dentro del sótano de su casa. El intento de parricidio se produce como consecuencia del conservadurismo asfixiante generado por sus progenitores, quienes llevan a sus hijos a desear la liberación por medio de la crueldad. Las acciones, los objetos y las palabras están signados por la violencia extrema, que parece ser el único medio para autoafirmarse.

El recurso de la repetición se acentúa en esta obra, en especial porque se asesina a los padres una y otra vez. Al mismo tiempo, durante esta ceremonia exorcista, la identidad de los protagonistas sufre una multiplicación: Triana exige que un mismo actor represente varios roles simultáneamente —los hijos, los padres, la vecina Margarita, Pantaleón, los jueces, los fiscales y los policías—. Por lo tanto, se pone en tela de juicio la noción tradicional de personaje en tanto unidad así como la linealidad narrativa al proponer una historia que vuelve a comenzar. De hecho, la obra inicia con Lalo, quien cierra la puerta del cuarto y grita que hay un asesino, por lo que recibe la siguiente respuesta de sus hermanas: “BEBA.-La representación ha empezado. CUCA.- “¿Otra vez?; BEBA.- ¡Ni que esto fuera algo nuevo!” (Triana 2016 75). Los espectadores notamos que ellos han representado el crimen numerosas veces. El primer acto finaliza con los gritos de Lalo y Beba comunicando que “la primera parte ha terminado”; en cambio, el segundo acto comienza con la actuación de Cuca, quien toma la palabra y dice “Ahora me toca a mí”. Y finalmente Beba continuará la representación. Este ritual macabro no puede concretarse fuera del cuarto, por lo que están condenados a repetirlo *ad infinitum*. La metateatralidad, eje predominante de la obra, produce un distanciamiento del afán realista ya que apuesta por exhibir la artificiosidad del espectáculo al exagerar los comportamientos de los actores, asumir múltiples personajes y sugerir ese sótano como un espacio escénico. Daniel Meyran sostiene al respecto: “El discurso del teatro sobre el teatro es siempre un discurso de la sociedad sobre la sociedad. Por eso es un discurso subversivo y temido” (2016 41, 42). A partir de esta reflexión, observamos que se elige romper con la estética oficial de la Cuba posrevolucionaria, que es el realismo social, para narrar una puesta en escena de la desintegración familiar pero, al mismo tiempo, para denunciar una desarmonía social.

La repetición también se presenta en otros niveles: aparece en boca de los personajes reiteradas veces la palabra “sangre”, persisten los sonidos de los cuchillos frotados por Lalo —“Ric-rac, ric-rac, ric-rac”— y los golpes sobre la mesa o el taconeo acompasado —“Tac-tac, tac-tac, tac-tac”— de Beba y Cuca durante el interrogatorio. Pero es la estructura la que se repite de manera circular dado que la representación vuelve a empezar en el acto segundo y luego, al final. Y al repetirse la historia del asesinato, se está denunciando una repetición de la Historia con mayúscula. El final de esta pieza sugiere que este asesinato no se ha concretado pero que quizá “BEBA.-

Llegaremos a hacerlo un día...; CUCA.- (Interrumpiendo.) Sin que nada falle” (2016 128).

Al igual que *El mayor general hablará de Teogonía*, el desvío lingüístico se manifiesta en esta obra, en especial en las respuestas de Lalo durante la interrogación elaborada por sus hermanas disfrazadas de jueces —“CUCA.- Responda: ¿no era un juego monstruoso? LALO.- (Impávido.) Pudiera ser.; CUCA.- ¿Eran sus padres tan exigentes? LALO.- No entiendo.; CUCA.- ¿Qué pedían? ¿Qué exigían? ¿Qué vigilaban? LALO.- (Angustiado.) No sé. No sé” (2016 116) —. Tales contestaciones ambiguas son percibidas por el personaje que está representando Cuca en el interrogatorio judicial: “el procesado niega, claro que de una forma indirecta, y desvía la sucesión y encadenada de los hechos, empleando las más disímiles argucias: contradicciones, banalidades y expresiones absurdas. Como por ejemplo: no sé; quizás; puede ser; sí y no. ¿Esa es una respuesta?” (2016 113). Por tanto, la historia familiar que lleva al asesinato simbólico de los padres también se narra desde la perífrasis. Este procedimiento lingüístico, como hemos dicho anteriormente, es empleado en las obras absurdas para exhibir el sinsentido de la existencia humana. Esta estética también se pone en evidencia en los cuerpos de los actores, en tanto sufren una deformación grotesca cuando interpretan a otros personajes, como es el caso de sus vecinos Margarita y Pantaleón. Tal caracterización recuerda a los protagonistas del absurdo, quienes simbolizan en su comportamiento la degradación paulatina de la humanidad. La ridiculización es uno de sus rasgos primordiales y ello se vincula con lo grotesco que, según Boisdeffre y Friedmann (1968), es el estado natural del hombre. Al exagerar los rasgos humanos, es posible percibir lo absurdo de lo cotidiano. Lejos de mostrar personajes que están en armonía con el mundo, se elige exhibir una imagen caricaturizada y violenta de la familia y de la sociedad.

Esa opresión familiar y social lleva a los personajes, agobiados, a desear un cambio del orden de las cosas, tal como se simboliza en la posición de los muebles de la casa. Lalo quiere colocar la silla en otra posición que la impuesta por sus padres. Sin embargo, ellos no lo consienten porque lo creen irracional. Las autoridades de esa familia desean que todo permanezca inmóvil, que nada cambie. Pero Lalo lucha para no ser reducido a la condición de títere u objeto, desea su libertad: “Yo quiero mi vida para decir y hacer lo que deseo o siento. Sin embargo, tengo las manos atadas. Tengo los pies atados. Tengo los ojos vendados. Esta casa es mi mundo. Y esta casa se pone vieja, sucia y huele mal. Mamá y papá son los culpables” (2016 85). Ataca el territorio de los padres por ser castrador y lo destruye para imponer otro, como se puede ver en el “estribillo” de la obra —“La sala no es sala. La sala es la cocina. El cuarto no es el cuarto. El cuarto es el inodoro” (2016 119). Así, se pone de manifiesto el desorden de la casa antes de la ceremonia exorcista practicada por los hijos.

Esta escenificación de la violencia ha sido identificada con el teatro de la crueldad de Antonin Artaud. Resulta evidente el uso que hace Triana de *El teatro y su doble* (1938) no en el argumento que plantea la obra; esta observación implicaría reducir la complejidad del programa estético de Artaud a un criterio temático. En efecto, el término “crueldad”<sup>1</sup> no necesariamente debe remitir a un teatro sanguinario. En este caso, la crueldad se construye a través de su estructura global, debido a que sustituye la poesía del lenguaje por una “poesía del espacio”, que abarca la música, la danza, la mímica, la gesticulación, la iluminación, la escenografía (Artaud 2014 47). Este lenguaje propio del teatro que propone el poeta francés debe ser físico, material, dirigido primero a los sentidos, porque sus pensamientos escapan al lenguaje hablado. De manera análoga, la obra de Triana propone una desarticulación del lenguaje por medio de la repetición, la omisión y la perífrasis, como hemos analizado. Además, cabe recuperar el efecto que desea provocar Artaud en el espectador: “Propongo un teatro donde las imágenes físicas violentas trituren e hipnoticen la sensibilidad del espectador, capturado en el teatro por un torbellino de fuerzas superiores” (2014 87). Por tanto, elegir este programa estético no implica únicamente el despliegue de la brutalidad en escena, la aplicación de un lenguaje de gestos o una técnica actoral determinada. Conlleva ante todo, una búsqueda por desestabilizar al espectador e impulsarlo hacia la transformación. Entonces, el uso que hace *La noche de los asesinos* del teatro de la crueldad y del absurdo provoca una redefinición del teatro cubano, en tanto éste ya no se edifica a partir de géneros exclusivos de la isla sino que se cruza con otras formas estéticas y, por ende, con nuevas perspectivas ideológicas.

Si bien la obra se sitúa en los años cincuenta, se han realizado lecturas históricas que la leen como un ataque al ideal de la Revolución Cubana. Las visiones críticas sobre el teatro de José Triana responden a tendencias ideológicas opuestas, según Román V. de la Campa (1979). Por un lado, se ubica la postura internacional y, en especial, estadounidense, como la representada por Woodyard (1976), que ha prestado poca atención a las obras anteriores a *La noche de los asesinos*, puesto que las consideran inferiores en relación con su “obra maestra” de 1965. Por otro lado, la crítica nacional valora los textos previos debido a que están a favor del triunfo de la revolución mientras que *La noche de los asesinos* es repudiada por los cubanos dado que no refleja la victoria socialista. Katherine Ford (2005) analiza la construcción de un “espectáculo de la violencia” en la dramaturgia de Triana, con el objeto de consolidar lo nacional en el contexto revolucionario y, a la vez, mostrar “la desintegración de la comunidad de las víctimas; es decir, dentro del contexto cubano,

---

<sup>1</sup>Según Artaud, “no se trata de la crueldad que podamos ejercernos entre nosotros despedazándonos mutuamente los cuerpos [...] sino de la crueldad mucho más terrible y necesaria que las cosas pueden ejercer en nosotros. No somos libres. Y el cielo se nos puede caer sobre la cabeza. Y el teatro está ante todo hecho para enseñarnos eso” (2014 83, 84). Por ende, el teatro debe revelar la crueldad localizada en el individuo y en la sociedad a fin de liberar lo perverso, lo sucio, lo abyecto. Para alcanzar este exorcismo, el teatro debe romper el lenguaje, hacer “arder símbolos realizados” y reemplazarlos por un lenguaje físico.



la violencia es la herramienta que separa a los revolucionarios de los no-revolucionarios, los cuales son rechazados y expulsados del espacio de lo nacional” (96, 97). Ninguna de las obras estudiadas realiza una referencia concreta a la isla o a los ideales castristas sino que lo hacen por medio de elusiones, lo que evidencia una voluntad por romper con el gesto revolucionario y desestabilizar el mensaje oficial. Para ciertos críticos, como José Antonio Portuondo y Jesús Díaz, escoger moldes foráneos, como las estéticas de Artaud y Beckett, es una actitud antirrevolucionaria ya que el socialismo exige un arte realista que justifique la ideología oficial y que presente un futuro esperanzador. Los dramaturgos del absurdo, por ejemplo, son criticados por presentar personajes en desarmonía con su mundo. En cambio, algunos críticos como Terry Palls (1978) analizan que estos autores cubanos, entre los que se encuentra José Triana, “no critican la sociedad revolucionaria en sus obras sino que tratan de reproducir en la escena la desorientación que siente el hombre al no poderse encontrar en un mundo en estado de cambio” (26). Son obras despojadas de referentes históricos precisos y, por ello, han sido juzgadas como carentes de compromiso político. En rigor, el teatro de la crueldad y el absurdo nacen en Europa tras la Segunda Guerra Mundial no para escapar de la realidad sino para despertar al espectador ante la experiencia dolorosa del mundo. Conforme con esta postura, Woodyard (1969) realiza un ensayo sobre el absurdo latinoamericano en los años 60 y afirma que si bien el contexto ha cambiado, la irracionalidad y la fragmentación se mantienen como temas centrales. Entre sus características, destaca la presencia de anti-héroes y la violencia física derivada del desprecio y el odio, como se observa en la obra de Triana.

Aunque la primera obra quebranta algunas reglas de la dramaturgia dominante en la escena cubana y el realismo social, defiende los ideales revolucionarios y se opone a la dictadura de Batista. Las rupturas más evidentes, sin embargo, se presentan en la última pieza por emplear estructuras cíclicas y balbuceos lingüísticos. Entonces, los paulatinos trastrocamientos de la convención dramática están en sintonía con el contexto posrevolucionario, debido a que se produce un pasaje de la celebración de la Revolución Cubana al desencanto. Los procedimientos de la repetición y la perífrasis, que afectan la composición de los personajes, sus discursos, sus acciones y la estructura de la obra, se presentan en tramas cuyo eje central es la problemática identitaria tanto familiar como nacional: no sabemos quiénes son estos personajes ni tampoco se puede definir la sociedad en la que se inscriben.

## Bibliografía

- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2014.
- Boisdeffre, P. y Freidmann, M. *Beckett y el fin de la literatura*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968.
- Campa, Román de la. *José Triana: ritualización de la sociedad cubana*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1979.
- Ford, Katherine. “El espectáculo revolucionario: El teatro cubano de la década de los sesenta”, *Latin American Theater Review* Vol. 39 (2005): 95-114.
- Ortega, Julio. “La noche de los asesinos”, *Cuadernos Americanos* CLXIV, 3 (mayo-junio 1969): 262-269.
- Palls, Terry L. “El teatro del absurdo en Cuba: el compromiso artístico frente al compromiso político”, *Latin American Theater Review* 11 (1978): 25-32.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós, 2011.
- Triana, José. *El Mayor General hablará de Teogonía*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011.  
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqcom5> Acceso en 09.mar.2018
- \_\_\_\_\_. *La noche de los asesinos*. Madrid: Cátedra, 2016.

## **EL HACERSE DE UNA POÉTICA EN LA OBRA DE V.S. NAIPAUL**

**Sylvia Nasif**  
**Facultad de Filosofía y Humanidades /**  
**Universidad Nacional de Córdoba**  
**Argentina**

Naipaul sintió vacíos diversos, en su experiencia previa y durante su actividad de escritor, vacíos que no siempre responden a las mismas carencias. Me interesa considerar el vacío en relación a la dificultad con que se enfrentó para encontrar esa “semilla mágica” que constituiría la puesta en marcha de lo que con anterioridad solo era, para él, una ambición: convertirse en escritor.

El vacío remite a una ausencia y, si relacionamos la ausencia con la memoria, esta significa el olvido. El olvido, a grandes rasgos, puede deberse a una selección voluntaria de recuerdos que se corresponden con los ideales del sujeto, o puede deberse a algo del orden del inconsciente, motivado por experiencias traumáticas, o de una conjunción de mecanismos operantes como la negación.

A través de la lectura de numerosas obras de Naipaul considero que en el escritor operaron diversos tipos de vacíos, ausencias. En relación con su poética existen vacíos que atribuyo, por una parte, a un olvido selectivo y, por otra, a un olvido que responde a la negación de realidad que se manifiesta en sus escritos, por ejemplo en relación a un desarraigo voluntario provocado por la idealización de un sector social y su cultura que no son los propios. Ambos olvidos están imbricados e inciden tanto en los recursos literarios como en el contenido de sus obras.

Desde hace décadas se vienen produciendo libros acerca de la situación de las personas que han vivido y viven en las que fueron colonias. Nos interesa aquí el territorio colonial en el que Naipaul nació en 1932: Trinidad y Tobago. En esa época aún era parte del Reino Unido, pasó a ser Dominio en 1962 y recién logró su independencia estableciéndose como República en 1976. Naipaul emigró a Inglaterra en 1950 y solo regresó a su tierra natal en viajes esporádicos, no volvió a residir allí, por lo tanto sus experiencias hasta los dieciocho años son experiencias de lo vivido bajo un régimen de colonización. Naipaul vivió en la isla Trinidad que en sus orígenes estuvo poblada por los caribes- nopoya y supoya- quienes en su lengua la llamaban “Tierra de colibríes”; Colón llegó allí en 1498 y la llamó “Tierra de la Santísima Trinidad”. A esta primera colonización le sucedieron otras hasta que Francia hizo cesión de sus aspiraciones colonizadoras al Reino Unido en 1814 que continuó formalmente ejerciendo su dominio hasta mediados de los años 70.

La población originaria prácticamente desapareció, siendo en gran medida sustituida por la población africana introducida a la fuerza por los británicos como mano de obra esclavizada para las plantaciones de caña de azúcar y tabaco. Luego se fomentaron otras inmigraciones entre las que destaco la proveniente de la India.

Sabemos de las muertes ocurridas a manos de los colonizadores, del sometimiento a la esclavitud, entre otras, es decir una colonización sufrida en el cuerpo. La colonización, como todo imperialismo, dejó heridas y, en muchos casos, fuertes improntas en las mentes de las comunidades sojuzgadas, muchas de las cuales se perpetúan debido, por ejemplo, al acceso a la educación formal y al fulgor del prestigio con el cual se rodearon los colonizadores y sus descendientes por medio de las posesiones y capitales simbólicos que detentan a través de los medios económicos a los que acceden por pertenencia de clase o, en algunos casos, a través de dinero proveniente de actos de corrupción.

Volvamos a la inmigración india en la isla de Trinidad porque esta hace a la identidad de Naipaul ya que su existencia durante los primeros años de vida transcurrió en una comunidad india escuchando la lengua hindi, con las costumbres y rituales de su religión, además del hecho de que su familia vivía en la casa de su abuela de origen indio. Es importante considerar estos primeros años porque existe un rasgo fundamental de la obra de Naipaul que es la búsqueda de conocimiento acerca de lo vivido y lo no vivido, por ejemplo acerca de la vida de sus abuelos antes de migrar a Trinidad, acerca de la infancia y adolescencia de sus padres. También de aspectos de sus experiencias de niñez y de adolescencia en Trinidad. Experiencias que no había podido comprender porque no contaba con la información ni, particularmente, con los marcos de referencias que le permitieran entender lo vivido por él.

Los primeros años de Naipaul transcurrieron en Chaguanas, la zona india de Trinidad y núcleo en esa época de la región azucarera. Allí se había afincado la familia de su madre en una casa construida al estilo del norte de la India. Como dice Naipaul: “Los contratos de cumplimiento forzoso habían quedado muy atrás; ellos eran grandes terratenientes.” (Naipaul 2015: 86) Luego, su abuela, quien era la que decidía, compró un cacaotal en otra región, en la que no había una comunidad de la India, por lo que se acabaron las visitas, los rituales importantes, allí comenzó el debilitamiento de la cultura hindú en la familia. Debilitamiento que no significó un abandono u olvido de esa cultura, en particular por el poder que ejercía la abuela y quienes ella elegía. La cultura hindú, en su nueva manera, se prolongó cuando se trasladaron a Puerto España. A pesar de las pobres condiciones en que vivió en Puerto España, así como antes hice una cita en la que se distancia de otros indios diciendo que los de su familia eran “grandes terratenientes”, también en la ciudad va a diferenciar su familia de otras que eran “descendientes de indios del sur, no hablaban hindi y no tenían castas”. Vemos que Naipaul en sus escritos autobiográficos evidencia la superioridad que sentía que tenían los miembros de su familia con respecto a otros inmigrantes indios: por la región de la que provenían, por su situación económica, por no hablar el hindi y lo que es muy significativo es que los ve inferiores por no tener un sistema de castas. Se ha escrito que si bien los

Naipaul no eran brahmanes, miembros de la casta superior, la familia, sobre todo la poderosa matriarca se comportaba como si lo fuesen.

Con relación a la preservación de la tradición en su familia, en el capítulo final de *El enigma de la llegada*, décadas después, a mediados de los años 80, el escritor relata que cuando murió su hermana Sati, se siguieron todos los rituales con la presencia de un pandit, familiar de Naipaul. Entonces notó, en forma intensificada, la dilución de la tradición familiar ya que los rituales se habían convertido en formas cuyos contenidos las nuevas generaciones no comprendían, para ellos carecían de sentido. De los dieciocho años que Naipaul vivió en Trinidad, más de catorce vivió con la familia extensa comandada por su abuela. Sólo a fines de 1946 su padre logró comprarse una casa. En varios textos del autor aparece la importancia de la casa en la que se vive, si es propia o no, y hace descripciones minuciosas de las mismas no solo referidas a la arquitectura, a los ornamentos sino también a los objetos que las amueblan. Así como Naipaul considera una migración su traslado del ámbito rural al urbano; también considero que el traslado a una casa propia tiene rasgos de migración en cuanto para el adolescente supone un gran cambio. Y esto porque, entre otros factores, en el paso de la convivencia con un extenso grupo familiar a uno reducido, a pesar de las dificultades económicas, no pesa ya la marginalidad en la que situaban a su padre y, por lo tanto, a su núcleo familiar.

### *La casa de la escritura*

Existen diferencias en la producción de Naipaul, evidentemente sus primeras obras, por ejemplo *Una casa para el señor Biswas*, publicada por primera vez en inglés en 1961, se diferencia de otras posteriores como *El enigma de la llegada*<sup>1</sup>, publicada en 1987. Elegí estas obras como ilustrativas, entre otros aspectos, de lo que denominé “la casa de la escritura” usando esta metáfora para mostrar el cumplimiento de determinadas lealtades por parte del escritor; lealtades que le “dictan” su tema, siempre impregnado de elementos autobiográficos, y que marcan su poética.

Una poética está conformada por modos particulares de escritura, con sus recursos propios, que emerge de la experiencia integral del escritor. Escribo acerca de “la casa de la escritura” ya que uso la metáfora arquitectónica para referirme al ámbito donde se cocina y se alimenta, donde es nutrido el escritor tanto por la experiencia propia que indefectiblemente está ligada a la de los otros del entorno. Existen dos grandes “casas” para el escritor, si bien en muchos casos reconoce -como propia, o mejor dicho como apropiada-, más una que otra. Estas dos grandes casas son la tierra natal y la del colonizador y cada una de ellas conlleva divisiones, principalmente la de las clases sociales que, indefectiblemente, por la composición

---

<sup>1</sup> Las traducciones pertenecientes a esta novela, *The Enigma of Arrival*, son más ya que me baso en la publicación en inglés de 1987.

racial conllevan otras divisiones, incluso entre comunidades provenientes de un mismo lugar, como la India. Además, el hecho que señala Pankaj Mishra, en su introducción a *Momentos literarios*, es significativo, allí escribe acerca del “desequilibrio” al que Naipaul se refiere en relación con su padre en “Leer y escribir”. Ese “desequilibrio” entre “la ambición, que venía de fuera, de otra cultura y nuestra comunidad, sin una tradición literaria viva.” Me interesa destacar, de la consideración de Naipaul acerca de su comunidad caribeña, su afirmación que carece de una tradición literaria “viva”. Es decir, niega la existencia de antecedentes literarios y, hecho importante, niega la tradición oral. Por otra parte señala que la “ambición” –se infiere literaria- proviene de los colonizadores. En Trinidad se imponía, para quienes sabían leer, la lengua inglesa y su literatura. Naipaul debido a sus experiencias, a sus vivencias no lograba aferrar lo que los textos literarios foráneos escribían. Y esto, como el mismo Naipaul escribe porque “los grandes novelistas escribían sobre sociedades sumamente organizadas. Yo no tenía una sociedad así. No podía compartir los supuestos de los escritores, no veía mi mundo reflejado en el suyo.” (Naipaul 2015 9) Como se lee, Naipaul solo concibe el concepto de “organización” adjudicado al colonizador, no considera otros tipos de organización como los que existían en la sociedad de su isla. Esto, también supone, la no consideración del pasado ni de los pueblos originarios ni de los inmigrantes, en sus países de orígenes ni en la isla. Y, en los casos en los que lo hace, predomina un sentido de superioridad entre la proveniencia de su familia y la de otras de origen indio. A pesar de la ajenidad e incompreensión sentidas ante la literatura inglesa primaba en Naipaul un sentimiento de superioridad de esta y su cultura sobre las vernáculas.

Naipaul describe a través de un narrador autobiográfico ya sea asumiendo gran parte de la vida propia y la de sus antecesores, principalmente en sus primeras novelas, ya sea a través de un narrador netamente autobiográfico en *El enigma de la llegada* y en varios ensayos. En las novelas y en los ensayos que cité, la metáfora arquitectónica de la casa, y también de otras construcciones, habla del modo de vida en Trinidad y en Inglaterra a través de las maneras en que se vive en ellas, en la primera acompañado de la familia y en la última en una soledad poblada de las fantasías e imaginario personal que el narrador encuentra hechos realidad. Allí vive y describe con una “delectación morosa” el lugar en que habita y sus adyacencias. Este tipo de descripción y las repeticiones merman la capacidad de sugerencia. Se siente una especie de esfuerzo que hace el narrador, una especie de cansancio como si estuviera acompañado de un diccionario para nominar lo mejor posible lo que lo rodea que, a través de cientos de páginas, es un estrecho espacio poblado de pocos personajes de escasa complejidad interior en los que no se perciben grandes cambios ni un amplio espectro de matices en el diseño de sus peculiaridades. Ese arrobamiento, encantamiento del escritor dice mucho acerca del peso de una parte de su experiencia y educación formal y de cómo se ha construido a él mismo y, por

lo tanto, a su escritura en Inglaterra porque es allí donde comienza, con grandes esfuerzos, a escribir. Esfuerzos que remiten en primer lugar a una reticencia acerca del usual consejo dado a los escritores noveles: escribir acerca de lo que se conoce, de lo que se ha experimentado. En Naipaul está la reticencia acerca de escribir acerca de lo vivido en Trinidad. Una vez que la supera es cuando comienza a escribir. ¿Sobre qué lo hace? Sobre recuerdos reelaborados no solo por los trabajos de la memoria sino por las necesidades de verosimilitud y otras propias de la escritura de una novela. La reticencia es superada dado el reconocimiento no solo de lo que surge de los recuerdos sino también de lo apropiados que resultan para la escritura ya que lo desbloquean y se siente capaz de escribir, de ser lo que ansía: un escritor. No le resulta factible escribir acerca de su experiencia ni extraer material de su imaginación sobre los tres años en Oxford ni de la experiencia del momento en que comienza a escribir la que experimenta como su primera novela “publicable”, la de su vida en Londres.

En el proceso de convertirse en escritor cabe preguntarse acerca del momento en que Naipaul migra de Trinidad hacia Inglaterra: ¿Qué lleva consigo en lo que refiere a la lectura, a la escritura? Debo agregar lo referido a lo escuchado. Hay dos ámbitos en Trinidad que refieren a la lectura, a la escritura, y como estas actividades no fueron frecuentes en Naipaul en esa época, debemos tener en cuenta lo escuchado. Está el ámbito familiar en el que vivió dos tipos de experiencias: la de la herencia de la India, haber escuchado hablar en lengua hindi, haber asistido a rituales hindúes y haber vivido en carne propia las tradiciones traídas por sus abuelos, también el respeto transmitido hacia la figura del pandit. En el núcleo familiar reducido es importante, también, lo que le transmite su padre. Otro ámbito referido a la lectura y a la escritura es el de la educación formal que recibió, colonizadora, que en nada considera como valioso ni la literatura, ni la historia ni la cultura de los pueblos originarios de Trinidad ni de otros que allí llegaron. Menos aún la realidad social, política y económica que a las claras muestran los privilegios de unos pocos.

Considero que gran parte de las dificultades que pasó Naipaul para poder comenzar la que él llamó su primera novela “publicable” se debió a su idealización de la experiencia de los escritores ingleses, blancos, que leyó. La sentía como ajena, se hablaba de modos de vida, de paisajes, de flores, de tantas cosas que ni siquiera esforzándose con la imaginación podía lograr comprender. Naipaul escribe que el narciso de Wordsworth era una “florecita preciosa, qué duda cabe, pero nosotros nunca la habíamos visto”. (Naipaul 2015 10) Se trataba de experiencias, de una situación geográfica, y de una cultura extraña, ajena a lo que él vivía.

Pienso que este es, en parte, el motivo por el cual en muchas obras de Naipaul conviven las experiencias de desarraigo, de extrañamiento y de alienación con sus derivados y consecuencias.

Sin embargo, desde niño, a los once años, decidió ser escritor. Fue su padre quien le “trasmitió la ambición de ser escritor” afirma Naipaul. Su decisión estaba emparentada con textos en lengua inglesa. No sentía interés por los textos de la lengua y de la cultura hindi ni sentía interés por convertirse en un pandit, no sentía interés por lo que oía y vivía en su familia. Su padre, durante gran parte de su vida laboral trabajó como periodista, en un periódico de Puerto España, con un director inglés local y controlado desde Inglaterra por un superior. El hecho de escribir para un periódico, si bien no significaba mucho a nivel económico, otorgaba cierto prestigio. Este hecho tuvo pregnancia en Naipaul, también el de que su padre tuvo como “maestro” de escritura al director del periódico que era inglés. Prendió en él, ya desde pequeño, el encanto por la letra impresa. Esto aunque a través de los textos de Naipaul sabemos que de niño no fue un gran lector: era un escucha de lo que le leía su padre en voz alta y las lecturas de la escuela. Ambas: la escucha y la lectura eran de autores de lengua inglesa.

En una parte importante, Naipaul pudo convertirse en escritor debido a las lecturas que realizó de lo que había escrito su padre. La mayoría de lo que este había escrito eran crónicas de la vida rural y de la vida urbana en la isla Trinidad, se trataba de temas que hacían a experiencias de quien había visto o participado de lo narrado, se trataba de un material tamizado por la experiencia. Esto, por una parte; por otra también había leído relatos escritos por su padre, es decir un intento exitoso de escritura, haber comenzado y finalizado un relato. Aunque este no hubiera sido nunca publicado, su padre lo había hecho. Naipaul no solo escuchó la lectura que su padre le hacía de libros, o partes de libros de literatura inglesa sino que también vio su trabajo, de amateur, no pago. Un trabajo que costaba esfuerzo ya que escribía y desechaba continuamente lo escrito. Naipaul heredó de su padre no solo la ambición de convertirse en escritor como afirma sino también el ejemplo de la dificultad del proceso de escritura. Y Naipaul quería ser publicado, y por una editorial inglesa.

La angustia que corroía a Naipaul en sus inicios como escritor tenía que ver con la búsqueda de un tema, de un estilo que le permitiera crear, desarrollar una historia. Esta búsqueda se veía dificultada por el prestigio que para él tenían las lecturas de autores ingleses ya que las experiencias que estos transmitían eran totalmente ajenas a las experiencias que Naipaul había vivido. Otro hecho de importancia es que el escritor tenía como destinatarios a un público de ingleses. Nunca menciona la intención de llevar su primera novela a un editor que no fuera inglés. Es evidente que la búsqueda de un tema le provocara angustia ya que el tema conlleva experiencias que requieren de formas que se adecuen a ellas.

Solo ateniéndonos a las lecturas, a la educación formal y al niño que admira la aparición en letra impresa de lo escrito por el padre en un periódico cuyos dueños eran ingleses, podemos inferir de dónde emerge el deseo, a los once años, de convertirse en escritor. Ese deseo comienza a tomar la forma de lo que se considera “publicable”, es decir leíble, una forma literaria, muchos años después, cuando a



Naipaul le faltan solo unos meses para cumplir veintitrés años. A los dieciocho había obtenido una beca y estuvo estudiando en la Universidad de Oxford durante tres años, luego decide ir a vivir a Londres donde reside en un barrio marginal, con poco dinero, trabajando en el Servicio de la BBC para el Caribe.

A través de lo que dice en “Prólogo a una Autobiografía” (Naipaul 2015) asistimos a la emergencia de lo que le da el empuje para iniciar su primera novela. Ese empuje proviene de la aceptación de las experiencias vividas en su tierra natal, proviene de dar lugar en la memoria a la emergencia de estas, proviene de dejar de lado los dictados de su idealización de la escritura en lengua inglesa producida en Gran Bretaña y de su cultura, proviene de un acto de liberación de una sumisión autoimpuesta, un acto guiado por la ambición.

Describo el proceso de iniciación de la escritura: comienza con la aceptación de escribir un primer recuerdo que se cuele con nitidez. Este al poseer la fuerza de lo vivido lo impulsa a continuar con otra frase a la que le suceden otras más. La potencia de lo vivido le permite superar, en el momento de la escritura, la enorme angustia que lo paralizaba, esa angustia que afirmaba era “incontrolable” (Naipaul 2015: 83). Una vez que Naipaul percibe que no solo puede escribir una frase sino que también de esta van surgiendo otras impelidas por los recuerdos; es en ese momento cuando siente por primera vez que está siendo lo que quería ser: un escritor. Naipaul en esa experiencia de ver como una frase sucede a otra, así, sencilla como se siente, es una potencia. Es por eso que en su poética inicial es fundamental el ritmo y que sea un ritmo veloz, rápido en el sucederse de las frases. Esta rapidez del ritmo va unida a la simplificación y transformación que opera sobre las experiencias vividas entrelazadas con el material de su invención. Conjuntamente debe apelar al recuerdo, a la cercanía con lo vivido y, al mismo tiempo, tomar distancia. Es por esto que en su primera novela “publicable” si bien usa el narrador en primera persona, Naipaul afirma en relación a esta novela que “La historia establecía un narrador en primera persona. Y [...] ese narrador no podía ser yo.” (Naipaul 2015 76). Por supuesto que un narrador no es un autor, pero además de esto los lectores no debemos tomar a pie juntillas esa barrera ya que evidentemente ese narrador no podría haber existido sin la experiencia vivida por Naipaul en Puerto España.

En la poética de Naipaul se destaca la técnica de la acumulación en la que el escritor opera no solo a partir de los recuerdos, de lo vivido, y de lo que agrega con su imaginación; sino que también lo hace tomando elementos del presente e insertándolos en el relato que emerge del pasado. Una ilustración de este proceder es la afirmación del escritor de cómo tomó una frase de un compañero de trabajo de la BBC y en su primera novela la puso en boca de un compositor de baladas negro que había ido a la casa de su abuela a ofrecer poemas en hojas sueltas cuando él era un niño. La yuxtaposición es, de este modo, no solo de lo vivido con el material de la imaginación sino que también es una yuxtaposición lingüística de un inglés perteneciente a otro territorio que le es adjudicada a un compositor de baladas negro

con la variante de inglés propia de Trinidad. Una frase dicha por alguien perteneciente a una familia colonial de la Guayana Británica, su compañero de trabajo, puesta en boca de un marginal de Puerto España.

La importancia de una casa en las obras de Naipaul y la metáfora que uso de “la casa de la escritura” me lleva a considerar algunos rasgos de la novela que ya desde el título anuncia su motivo principal: *Una casa para el señor Biswas*. Es una historia familiar, fuertemente autobiográfica, con numerosas repeticiones en lo que concierne al modo de vida de la Casa Hanuman<sup>2</sup> perteneciente a una gran familia extensa, los Tulsi, como en la que vivió Naipaul. El protagonista está casado con una Tulsi, trabaja en un periódico como el padre de Naipaul, y también escribe relatos. El narrador destaca los modos de resguardar la tradición hindi por parte de la familia Tulsi y también observo cómo se recurre a lo religioso cuando “hace falta”. Resulta dolorosa la tristeza del protagonista dado el fracaso de todos los intentos por construir algo que se acerque al ideal, por más humilde que sea, de tener una casa. Todo el libro es descorazonador. El sentimiento de que todo termina en fracaso, de que todo sufre un deterioro. Y no solo lo material, también las personas. Owad, un Tulsi cuñado de Biswas, que recibe educación y viaja a Inglaterra, luego regresa con ideas revolucionarias pero rápidamente se adapta al ambiente con las tradiciones propias de los colonizadores. Las ideas revolucionarias dan un barniz interesante a un inmigrante indio de las Indias Occidentales en Londres pero no en su propia tierra. Owad elimina sus ideales por razones de conveniencia.

Lo que ya se nos adelanta con el título de su novela, *Una casa para el señor Biswas*, es una metáfora de las necesidades, los vacíos que siente el narrador autobiográfico. Conjuntamente la necesidad de la casa remite directamente a las condiciones objetivas del protagonista que no le permiten afincarse, arraigarse a la tierra. Ese desamparo, ese desarraigo emerge de la materialidad de las casas en las que habita el señor Biswas, en todas, hasta el final, no se siente conforme. El período en que vive en la gran casa materna de su esposa siente una exclusión ya que allí no solo ocupa materialmente un espacio marginal sino que también lo hacen sentir como marginal, inferior, miembros de la propia comunidad india de la familia de su esposa que se encargan de marcar diferencias entre sus miembros. Esta última es una ilustración de lo que provocan en la subjetividad del protagonista las diferentes viviendas que habita. A lo largo de la novela asistimos a la disconformidad con el medio, sus esfuerzos para mejorar su situación, por poseer una casa, un lugar propio. Esos esfuerzos resultan vanos ya sea por la invasión de la vegetación del lugar, cuando lo envían al campo, ya sea por la destrucción debida a un incendio, entre otras. Finalmente, cuando logra, con dinero prestado, comprar una casa propia, al llegar a ella descubre que ha sido estafado. Entre los hijos de Biswas está Anand, con muchos rasgos autobiográficos de Naipaul, quien también como este último viaja a

---

<sup>2</sup> El nombre de la casa de la familia Tulsi era Hanuman ya que la balastrada del techo de la misma estaba coronada por una estatua de hormigón del benévolo dios-mono Hanuman.

Inglaterra. Casi al final de la novela el narrador, refiriéndose a los hijos de Biswas, describe las diferentes casas en las que vivieron y dice “En un país del norte [...] se recordaría [...] Más tarde, y con suma lentitud, en tiempos más seguros, con diferentes tensiones, cuando los recuerdos hubiesen perdido su facultad de herir, de infligir dolor o alegría, se ubicarían en sus lugares y devolverían el pasado”. (Naipaul 1965: 519-520)

Estas frases remiten a lo que describí como el proceso de escritura, del hacerse de una poética en Naipaul en tanto tiene en cuenta el olvido realizado por la represión de hechos dolorosos, el afloramiento de los recuerdos y, me interesa en particular, la frase “se ubicarían en sus lugares” que refiere a una organización de la experiencia hecho que en el proceso de una escritura conlleva conjuntamente la elección del tema y del cómo, con qué recursos escribirlo.

Para Naipaul el hecho de ser de las colonias constituía una restricción debida al “conocimiento reducido”, a “vivir en un mundo intelectualmente restringido”. (Naipaul 2015: 84) Y consideraba que debía “aceptar esas restricciones”. En esto, al menos, señalo dos aspectos: no solo en Trinidad sino en casi todos los territorios colonizados, se realizó un exterminio de las poblaciones originarias, por lo tanto las culturas pertenecientes a estas habitualmente no se tienen en cuenta. En el caso de Naipaul tampoco tiene en cuenta el bagaje de sus abuelos provenientes de la India ni lo que vivió de la cultura que mantuvieron esa primera generación y la siguiente perteneciente a sus padres. Menos aún se visualiza en Naipaul una percepción de admiración de la complejidad social y racial de su isla natal. En cambio a la cultura del colonizador, que se infiere que acepta en tanto cultura con una historia con mayúsculas, la ha vivido realizando grandes esfuerzos de la razón y de la imaginación para comprenderla pero esos esfuerzos no le fueron suficientes. Es debido a la idealización de la cultura del colonizador a partir de lo cual afirma que el hecho de ser de las colonias lo convierte en una persona de “conocimiento reducido”, a “vivir en un mundo intelectualmente restringido.” Por supuesto, es visto como “reducido”, como “intelectualmente restringido” si solo se consideran como válidos el conocimiento y la “amplitud” intelectual del colonizador. Ante una idealización tal la diversidad de culturas con las que estuvo en contacto no cuentan, o cuentan muy poco. Todas ellas son percibidas como un vacío, como una falta. De allí la importancia que otorgo a ese despertar del olvido con que el joven Naipaul “amaneció” a su vida rural y urbana en Trinidad. Es probable que ese joven que aspiraba a ser escritor nunca lo hubiera logrado de no haber descubierto la potencia de sus recuerdos para poner en marcha un proceso de escritura que percibió que lo acercaba a su objetivo. A través de su obra, varias veces toca el tema de la colonización, de la inmigración de sus antepasados, de las otras comunidades y razas que habitan la isla, de sus experiencias pero en muchas de sus obras irrumpen rasgos que muestran una subjetividad preñada de la ideología dominante; otras veces

contradicciones entre afirmaciones del tipo mencionado con otras fuertemente sumisas, arrobadas ante la cultura del colonizador.

Para Naipaul además de las casas en las que vivió en Trinidad están en las que vivió en Inglaterra. No todas las casas son experimentadas como hogar, en la escritura de Naipaul observo que vive como hogar, adjudicándole atributos que provienen de la esfera del afecto a casas como la pequeña casa rural que alquila en los terrenos que pertenecen a un miembro distinguido de la sociedad que allí tiene su mansión y diferentes estructuras arquitectónicas que son expresión de una época de esplendor, como dice el narrador de *El enigma de la llegada*: “La mansión había sido creada durante el cenit del poder imperial y de la riqueza, un período de una arquitectura doméstica de la clase media alta, incluso extravagante.” (Naipaul 1987: 235) Destaco las larguísimas descripciones de esos predios, muchas veces repetidas con agregados, que se leen en *El enigma de la llegada*. Luego de un viaje, regresa a su pequeña casa, y en pocos párrafos, repite cuatro veces la calidad de “acogedora”<sup>3</sup> de su lugar de residencia. Así describe su regreso a la cabaña: “Sentí su calidad de acogedora, de protectora, y me sentí conmovido por la belleza de otro mundo”<sup>4</sup>. (Naipaul 1987: 178-179). También es de destacar cómo continuamente se refiere a las piedras de las construcciones destacando su solidez, su belleza. Esto contrapuesto a lo endeble de las casas en las que vive el señor Biswas en Trinidad— en *Una casa para el señor Biswas*—. También se contrapone la percepción de la vegetación que rodea las viviendas: en *El enigma de la llegada* a los hongos que cubren las piedras, y toda otra vegetación que es “invasiva” el narrador le otorga un encanto, a diferencia de lo que sucede en *Una casa para el señor Biswas*, en donde en vez de encanto el narrador percibe como invasiva, amenazante a la vegetación que lo rodea cuando no ha sido tocada por la mano del hombre. Así la vegetación salvaje aparece en Inglaterra como encantadora, incluso cuando es invasiva, contraponiéndose al carácter amenazante que tiene para el narrador en Trinidad. A este hecho lo observo como una de las expresiones de la idealización del escritor con respecto a las construcciones ya la naturaleza, el paisaje, con su vegetación, de Inglaterra. Otro ejemplo está dado por la presencia de las flores cultivadas o no, ya sean las peonías, las rosas, y otras, a las cuales, en *El enigma de la llegada*, les dedica páginas de ensoñación. La idealización es tal que aunque el narrador percibe el deterioro que cada vez es mayor, en la mansión, otras construcciones y parques, dice “El deterioro implicaba un ideal, una perfección en el pasado [...] encontrándome donde estaba, pensé [...] que era una bendición para mí”. (Naipaul 1987: 190)

Un título quizás más apropiado, dado el contenido de la obra, hubiera sido *Una casa para Mr. Naipaul*. El título *El enigma de la llegada* lo tomó de un cuadro

---

<sup>3</sup> “Welcoming” en el original inglés.

<sup>4</sup> “Unearthely” en el original inglés, que no pertenece a la tierra, incluso podría traducirse como “celestial” que resultaría también apropiado dada la veneración del narrador como ante algo sacro; también porque se siente “bendecido” por el hecho de habitar allí, hecho que para él constituye “un milagro.”

de De Chirico. Por supuesto, el título elegido es más sugerente además de no involucrarlo tan fuertemente. En las palabras del narrador, vivir en el valle donde se encuentran situados los terrenos, la mansión y la casa que alquila constituye “un milagro”. Allí, “en el antiguo corazón de Inglaterra [...] encontré que se me había dado una segunda oportunidad, una nueva vida, más rica y completa que ninguna otra que hubiera tenido en otro lugar”. (Naipaul 1987: 96).

Elijo este libro para contrastar con el anterior por los cambios en la poética. Por ejemplo, en el ritmo de la escritura: veloz en el primero y moroso en el último. Los cambios en el tono: uno descorazonador, el último decadente si bien deleitándose con diversas justificaciones de la decadencia- ya sea “ornamentándola”, o diciendo que la ve como cambio, como flujo, o que la verdadera belleza reside en cosas accidentales, entre otras. Muy diferente a la percepción de la decadencia por parte del narrador de *Una casa para el señor Biswas*. Es más, la decadencia, el deterioro lo percibe en Inglaterra siempre con referencia al esplendor del pasado, es por eso que incluso en lo que está muriendo, destruyéndose ya sean construcciones ya sea vegetación, hasta el dueño que padece acidia es comparado con la decadencia del lugar e incluso el narrador titula un capítulo “Hiedra”, que nada tiene de vital sino que es la enredadera que está destruyendo árboles de décadas, que deben ser derribados, cambiando el paisaje. Y esto porque al decadente propietario le gusta la hiedra y ha dado órdenes de no podarla.

Así se pueden anudar la decadencia, el deterioro, la acidia, la hiedra y también el crecimiento salvaje de mucha vegetación a falta de cuidado que obstruye no solo la vista sino el paso por algunos lugares. Esto que usualmente despertaría sentimientos de pena, dolor, incluso angustia; es percibido por el narrador con sentimientos casi contrarios a los mencionados. Las razones saltan a la vista, a la lectura: el deleite de vivir en el “corazón antiguo de Inglaterra”, el deleite que provoca el sentimiento de ser un privilegiado, un “bendecido” al poder habitar esos predios que fueron diseñados durante “el cenit del poder imperial y de la riqueza”, de poder estar en las cercanías de un hombre extravagante, que de ser tan admirado por el narrador permanece casi invisible, como algo sacro. Y que el narrador prefiere que sea así porque si no perdería la “magia”.

El tema y sus problemáticas son diferentes en ambas novelas comenzando por el abismo, u océano, que separa los contextos, cómo lo sienten los protagonistas, la situación económica, los esfuerzos y padecimientos psíquicos de uno y otro. El protagonista de *El enigma de la llegada* se deleita en la descripción reiterada de un trozo de tierra, sus construcciones, vegetación; en la descripción de sus caminatas y en unas pocas personas que trabajan allí. Tengamos en cuenta que la novela en su versión original en inglés de 1987 tiene más de 300 páginas. Extrañamente sus viajes a Londres, apenas mencionados, y las fiestas a las que allí asiste no son descriptos. Sabemos de sus viajes a otros lugares solo por lo que relata al regresar a su casa. Y el relato omite lo vivido fuera de esos predios. Ocasionalmente se hace referencia a

recuerdos del pasado y el último capítulo, de menos de 10 páginas, titulado “La ceremonia de despedida”, narra las ceremonias hindúes a las que asiste en Trinidad en ocasión de la muerte de su hermana. Ya nadie las entiende y dice que en el pasado eran más posibles de aceptar porque todo era más pobre, “mucho más cercano al pasado de la India: las casas, los caminos, los vehículos, las ropas. Ahora el dinero nos ha cambiado a todos. [...] Generaciones de un nuevo tipo de educación nos han separado de nuestro pasado; y los viajes; y la historia”. (Naipaul 1987: 316) Notemos la diferencia de la percepción del narrador con referencia al pasado de las tradiciones hindúes que sus ancestros trasladaron consigo a Trinidad, de su propia vida rural y urbana allí, de la rica y compleja sociedad que constituía lo que Naipaul llama “el mundo de la calle” en sus ensayos. Notemos la diferencia con la percepción del pasado que tiene en Inglaterra. Y distingamos la vivencia de la pobreza del pasado en la tierra natal, los grandes esfuerzos que su familia hizo, y él también, para obtener la beca que lo llevaría a Inglaterra. Distingamos esta vivencia de la del bienestar económico del personaje autobiográfico que le permite alquilar una casa y llevar una vida despreocupada en lo relativo a necesidades económicas. Distingamos la veneración hacia un pasado de riqueza y poderío imperial que impregna cientos de páginas de la “veneración” de la página final referida al período de infancia en contacto con las tradiciones hindúes: “nuestro mundo sagrado”. Es acertado en relación a su afirmación: “Ahora el dinero nos ha cambiado a todos”. Debo agregar que ese “ahora” lleva varios años. También que la riqueza y el prestigio del colonizador ha subyugado, en sus dos acepciones, al escritor. Hecha la salvedad de algunos fragmentos de *El enigma de la llegada* quien escribe detenta profundas marcas de sumisión. Ha sucumbido ante el encanto del colonizador y esto supone un vacío, un olvido de una parte que fue suya. Si creemos en la sinceridad del narrador autobiográfico, podemos decir que ya ni siquiera reconoce su calidad de subyugado. Ilustración de esto es cuando habla de Alan, el único visitante esporádico de la mansión. Si bien compara ciertos aspectos de este personaje con él, cuando llegó a Inglaterra, en realidad, en muchos rasgos, somos destinatarios de palabras que describen la subyugación del propio narrador en la actualidad proyectados en Alan. Es una conducta de veneración y sumisión. Veneración y sumisión que no se perciben en fragmentos de otros escritos de Naipaul en los que describe su vida en Trinidad con respecto a sus habitantes no ingleses, antes de migrar a Inglaterra y, también luego, cuando escribe acerca de sus viajes a la isla natal.

## **Bibliografía**

Naipaul, V.S. *Una casa para el señor Biswas*. Buenos Aires: Compañía Fabril Editora, 1965.

\_\_\_\_\_. *Momentos literarios*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2015.

\_\_\_\_\_. *The Enigma of Arrival*. Harmondsworth: Penguin, 1987.

**DEL BARROCO**  
**AL NEOBARROCO**



**LO BARROCO Y NEOBARROCO EN LOS POEMAS: *LAS HURÍES BLANCAS* (1886) Y *ECOS DEL SIGLO* (1892) DE JOSÉ DE JESÚS DOMÍNGUEZ (1843-1898)**

**Luis Valenzuela Rios\***  
**Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe /**  
**Northeastern Illinois University, Chicago**  
**Puerto Rico**

*Resumen*

Este ensayo propone que, en Puerto Rico, durante los orígenes del Movimiento Modernista Hispanoamericano de finales del siglo XIX, se dio el segundo afloramiento de la estética barroca en la literatura latinoamericana. Este periodo histórico se distinguió por la acentuación de las desigualdades sociales en la Isla y el resto del Caribe, obligando a los escritores a utilizar recursos estructurales y lingüísticos, propios de la estética barroca del siglo XVII, tales como el uso de un lenguaje preciosista, hermético, alegórico y simbólico con el fin de evitar la censura. Como evidencia de este fenómeno, esta investigación analiza dos poemas del escritor puertorriqueño José de Jesús Domínguez, *Las huríes blancas* (1886) y *Ecos de siglo* (1889), con la finalidad de identificar elementos neobarrocos presentes en los mismos.

**Palabras Clave:** barroco, neobarroco, rizoma, *ethos* barroco y modernismo.

Con la publicación de *Renacimiento y Barroco* de Heinrich Wölfflin en 1888 y la revalorización de la poesía culterana de Luis de Góngora por la generación del 27 española, se comienza a generar, con gran entusiasmo, la discusión sobre el concepto barroco presente en las artes en todo el mundo, especialmente en Alemania, España y Francia. Intelectuales como Eugenio D'Ors, Werner Weisbach, José Antonio Maravall y Alejo Carpentier, sentaron las bases para la discusión sobre el concepto barroco hasta nuestros días. Este debate osciló entre las visiones que defendían la existencia de un barroco histórico, inmutable (Maravall), y un *ethos* barroco, es decir, el barroco como una constante humana (D'Ors y Carpentier). Por otro lado, investigadores como Weisbach hicieron una aproximación a los estudios de este movimiento artístico teniendo defendiendo su origen en el Movimiento de la Contrarreforma.

En América Latina, los estudios sobre el Barroco se han desarrollado en años recientes. La discusión sobre la importancia de este movimiento artístico en la cultura latinoamericana se inicia cuando Mariano Picón Salas publica su ensayo *De la conquista a la independencia* (1944), en el cual propone el término Barroco de Indias, acuñándolo con la intención de establecer las marcadas diferencias entre el Barroco Peninsular y el Barroco Novomundista.

---

\* Doctor en Filosofía y Letras con especialización en Literatura del Caribe – Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe. *Faculty and Video Education Department Manager at Northeastern Illinois University, Chicago, IL.* [l-valenzuela1@neiu.edu]

Desde entonces, se han realizado diferentes estudios, algunos de ellos de gran relevancia, que apuntan, no sólo a la revalorización del Barroco en las letras hispanoamericanas, sino a la construcción de nuevas bases epistemológicas para su estudio y su relación con la construcción de la identidad latinoamericana.

Para tener una mejor comprensión sobre la capacidad de la estética barroca de renacer en las artes literarias, es importante visitar los planteamientos hechos por algunos investigadores sobre este tema, como Alejo Carpentier, quién en la conferencia realizada en el Ateneo de Caracas en 1975, defendió, apasionadamente, el carácter barroco de la cultura latinoamericana. Carpentier plantea: “Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América...” (Carpentier, 1975:141-142).

De extrema importancia, también, son los estudios realizados por el antropólogo alemán Paul Westheim, contenidos en *Ideas fundamentales del arte prehispánico* (1957) y Lois Parkinson Zamora y Aura Levy en *La mirada exuberante: Barroco novomundista y literatura latinoamericana* (2011). Ambos estudios sugieren la existencia de una cultura barroca presente en las artes de los pueblos originarios de América, antes de la Conquista española. Según estos investigadores, las diferencias y similitudes entre las cosmogonías de los pueblos originarios de América y los españoles, contribuirían de manera definitiva a la construcción de un Barroco Americano. Posteriormente, este fenómeno se vería reflejado en la producción literaria de algunos de los principales exponentes del Barroco en las Américas, como lo fueron Luis Sigüenza y Góngora (1645-1700) y Juana de Asbaje (1651-1695). Sin lugar a dudas, el Barroco de Indias jugaría un papel importante en la producción artística en los siglos venideros en América Latina. Este fenómeno se haría visible en la producción literaria latinoamericana de finales de los años cincuenta.

El rescate de la importancia del barroco americano se reinicia con los planteamientos de José Lezama Lima, quien en su ensayo *La expresión americana* (1957), sostiene que el Arte Barroco latinoamericano es producto de la tensión y el plutonismo entre la cultura invasora y la de los pueblos originarios de América, generando así una identidad cultural propia. Según Lezama, a través de la resistencia cultural de los pueblos de América ante la imposición de los valores del poder colonial invasor, se generó el reconocimiento de las raíces indígenas, negras y europeas, presentes en la cultura latinoamericana.

Esta investigación sostiene que el segundo afloramiento de la estética barroca (neobarroca) se dio durante los orígenes del Modernismo Hispanoamericano, específicamente en Puerto Rico, especialmente en la producción poética de José de Jesús Domínguez a través de sus poemas *Las huríes blancas* y *Ecos del Siglo*.

El Modernismo Hispanoamericano fue mucho más que un movimiento esteticista. Este movimiento artístico revolucionó los cimientos donde se asentaban las bases políticas y culturales del proyecto de modernidad burguesa, el cual se basaba en una economía de acumulación que promovía una sociedad injusta y excluyente.

Existen evidencias claras de la presencia de elementos barrocos en la poesía modernista, los cuales podremos apreciar más adelante a través de la obra poética de José de Jesús Domínguez. Para entender el fenómeno del resurgimiento de la estética neobarroca en las artes latinoamericanas, es necesario recurrir a la teoría del “rizoma” desarrollada por Gilles Deleuze y Félix Guattari. Este concepto nace por la necesidad de estudiar fenómenos relacionados a la biología, pero también para explicar el fenómeno del resurgimiento de la

estética barroca presente en la producción literaria modernista.

Deleuze y Félix Guattari plantean lo siguiente:

En el terreno de la Biología, rizoma es un tipo de tallo subterráneo y ramificado de ciertas plantas, que generalmente crece en forma horizontal emitiendo raíces y brotes herbáceos, donde se almacenan las sustancias de reserva, como es el caso del lirio que posee un rizoma. Los rizomas crecen indefinidamente y en el transcurso de los años mueren las partes más viejas, pero cada año producen nuevos brotes, cubriendo de este modo grandes áreas de terreno. (Deleuze-Guattari, 2009:9).

El concepto rizoma como metáfora, explica la capacidad de la estética barroca de renacer parcialmente y regenerarse en la producción literaria modernista de América Latina. Sin lugar a dudas, otro de los planteamientos claros en este sentido, fue hecho por Irlemar Chiampi, quien propone el resurgimiento del barroco en la obra modernista. Refiriéndose a la obra de Darío sostiene lo siguiente:

Como la Galatea gongorina/ me encantó la marquesa verleniana”; estos versos de Rubén Darío registran la primera reapropiación, incipiente aún, del barroco. Cierta preciosismo verbal y cierta verificación excesiva del mundo externo (al gongorino modo) podrían constituir, en la poesía de Darío el primer avatar de la legibilidad estética del barroco, pero la mezcla (y pugna) de americanismo, galofilia e hispanismo en el poeta nicaragüense resultó en una versión del poeta coherente con el proyecto modernista de alinear nuestra literatura con el parnasianismo y el simbolismo (Chiampi, 2000:19).

De igual manera, el crítico colombiano Cristo Rafael Figueroa Sánchez, estudioso del neobarroco latinoamericano, sostiene:

(...) dentro de algunos aspectos del romanticismo criollo y, sobre todo, del modernismo, se hizo patente la expresión de un espíritu barroco que constituyó una visión a través del lenguaje. Basta evocar la frondosidad, el colorido o el cultismo de la poesía y de la prosa modernistas, para percibir la oleada de sensualidad, dinamismo y fuga, hijos del barroco (Sánchez, 2008:81).

El arribo del modernismo a Puerto Rico estuvo acompañado de una gran efervescencia política. Lo que en la época no pasaba de ser una corriente literaria esteticista de origen europeo, se convirtió, después de la invasión norteamericana a la Isla en 1898, en un movimiento que fue un pilar importante en la defensa de la cultura puertorriqueña. Los habitantes de la Isla comienzan a desarrollar conciencia sobre la necesidad de crear una identidad nacional. Esto se refleja en las artes, especialmente en la literatura.

José de Jesús Domínguez nace en Añasco, Puerto Rico, el 23 de julio de 1843. Realizó sus estudios de bachillerato en el Seminario Conciliar San Ildefonso. Posteriormente, se traslada a París, Francia, a cursar estudios de medicina en la Sorbona, donde termina sus estudios en 1870. Durante la guerra franco-prusiana, Domínguez sirve como cirujano en un hospital de París. Regresa definitivamente a Puerto Rico en 1872 (*cf.* Masdeu, 92). El escritor no sólo se interesó en la medicina, también fue muy activo en la vida cultural y política de su

tiempo. Fue alcalde de Mayagüez, diputado provincial y presidente de los partidos Autonomista y Liberal (cf. Masdeu, 92-93).

Es importante señalar, que hasta hace algunos años, la vida y la obra de José de Jesús Domínguez era casi desconocida. Fue gracias a Francisco Matos Paoli, destacado intelectual puertorriqueño, quién en su cátedra de literatura puertorriqueña comenzó a reconocer los méritos de José de Jesús Domínguez en la historia de la literatura de la Isla. Martínez Masdeu) lo describe de la siguiente manera: “Desde entonces comienza a dársele alguna atención a Domínguez por cuanto se le había señalado como el precursor del modernismo en Puerto Rico y como uno de los precursores del movimiento en Hispanoamérica” (Masdeu,1977: 91). Por otro lado, Rubén Moreira Vidal en su tesis doctoral, le otorga al escritor puertorriqueño el lugar de fundador del modernismo hispanoamericano (Moreira Vidal, cf. 271).

Durante el siglo XIX, en Puerto Rico, se hizo necesario la reapropiación de elementos formales del barroco histórico con la finalidad de cuestionar el *estatus quo*, es decir, relativizar los valores de la clase hegemónica. En Puerto Rico se dio el primer afloramiento de la estética barroca en la literatura latinoamericana. Este periodo histórico se distinguió por la acentuación de las desigualdades sociales en Puerto Rico y el Caribe, obligando a los escritores a utilizar recursos estructurales y lingüísticos, que acentuaran el desvío, con el fin de evitar la censura. En el caso de José de Jesús Domínguez el uso de recursos propios de la estética barroca del siglo XVII, tales como el uso de un lenguaje preciosista, hermético, alegórico y simbólico, presentes en la obra de escritores emblemáticos, como Luis de Góngora y Argote (1561-1627), representante de la poética culterana y Francisco de Quevedo (1580-1645) por la conceptista.

Ambas escuelas literarias están presentes en la obra de José de Jesús Domínguez. En *Las huríes blancas* existe una fuerte presencia culterana debido al énfasis que puso su autor en la forma, y de manera contraria en *Ecos del siglo* (1889), Domínguez prioriza el contenido, es decir, un discurso abierto que expresó se decepción con la implementación de la modernidad burguesa.

### *Las huríes Blancas (1886)*

Osmalín, el Poeta de Bizancio  
cuyas rimas de oro se han perdido,  
no pudieron luchar con el cansancio,  
arrojaba la pluma, ya rendido.

La sala donde, libre de cuidados,  
cincelaba un altar á la Poesía,  
con sus arcos, dibujos y calados,  
albergue da las hadas parecía

Es un ancho, magnífico aposento,  
cercado por abiertos miradores,  
donde llegan, traídas por el viento,  
las almas invisibles de las flores.

Entre mirtos, claveles y violetas,

como timbre del huerto venturoso,  
entreabría la flor de los poetas  
su corola de nácar oloroso:

¡La pálida azucena! ¡La que tiene  
con el alma del niño semejanza:  
la que espera un amante que no viene:  
la que siente marchita la esperanza!

Á sus hojas purísimas de armiño,  
que el beso de los ángeles perfuma,  
consolaba Osmalín con su cariño  
y un trono les forjaba con la pluma (Domínguez, 1886: 9-10).

*Las huríes blancas*, está compuesto por ochocientos dieciséis versos, repartidos en doscientas dos estrofas, de cuatro y cinco versos. Las mismas, según lo determina su autor, están divididas en tres secciones: la primera, de la estrofa 1 a 109, la segunda, de la 110 a la 200, y la tercera, las dos estrofas restantes, es decir la 201 y 202 (cf. Quiñones, 30). El poema se divide en tres partes, con una parte central extensa, un prólogo y epílogo. El prólogo describe al poeta y su mundo antes del sueño. La parte central del poema se compone del sueño de Osmalín y su viaje al paraíso. Finalmente, el epílogo describe la experiencia del poeta después del sueño, regreso a la realidad, noticia de su muerte.

Para Domínguez, Osmalín es el poeta musulmán que vive en universo espiritual puro y pleno, es decir, es la antítesis del proyecto de modernidad occidental, en el cual el poeta vivía relegado. Como bien señala Miguel Ángel Náter, cuando Domínguez habla del sueño trascendente de Osmalín: “El sueño del poeta y el poema juntamente elevan su humanidad sobre el tedio y lo intrascendente para acceder al paraíso de la trascendencia” (Náter, 2015: 29).

En términos métricos, en *Las huríes blancas*, Domínguez utiliza la rima consonante. A nivel estrófico, las combinaciones utilizadas por el poeta son, en su gran mayoría, las más usadas durante el barroco español: el cuarteto, la cuarteta, la redondilla y la quintilla, aunque son estrofas que ya se habían utilizado en la Edad Media y el Renacimiento.

El metro dominante en *Las huríes blancas* es el serventesio endecasílabo. Estas estrofas son de arte mayor con rima consonante de tipo ABAB. Sin embargo, en determinados momentos se rompe el metro, dando paso a la polimetría. La métrica presente en *Las huríes blancas* es fundamentalmente tradicional, la cual, en algunos aspectos, coincide con la poesía barroca.

Son innumerables los recursos literarios utilizados por Domínguez en este poema. Entre ellos, se pueden mencionar el hipérbaton, la metáfora, el símil, la sinestesia y la anáfora, cuya profusión es característica del Barroco.

### *Lo neobarroco en Las huríes blancas*

Entre las características barrocas en la poesía de Domínguez se pueden mencionar algunos aspectos formales, como la utilización de un lenguaje exuberante a partir de la proliferación de significantes del significado; el uso de un lenguaje alegórico e irónico; un discurso político que incrementa el desvío, el cual busca cuestionar las posturas políticas de los sectores

hegemónicos; la desconfianza en el sistema político imperante, produciendo una literatura que expresó, en gran medida, la frustración de los sectores vinculados a la producción cultural, y finalmente, una literatura que frecuentemente abordaba temas vinculados al exotismo y lo fantástico, típicos de la literatura barroca española del siglo XVII.

Entre los recursos formales del barroco se pueden mencionar el cuidado de los aspectos estructurales y formales. Esta característica de la obra poética modernista, se le atribuyó al parnasianismo y al simbolismo francés, con justa razón, pero no se debe olvidar que ambas corrientes artísticas tenían fuertes influencias provenientes del Barroco Europeo, y que el cuidado de la forma fue básico en este estilo.

### *El orientalismo*

Una de las características sobresalientes de este poema, es la presencia de elementos característicos del orientalismo. El mismo, es un concepto estrechamente vinculado al barroco español del siglo XVII. Oriente, para los escritores barrocos significaba la posibilidad de escapar de un contexto adverso, materialista y banal, para adentrarse en universos trascendentes, mágicos, donde el poeta no solamente se rebelaría ante una sociedad en decadencia, sino que encontraría su realización plena. Un buen ejemplo del vínculo entre orientalismo y barroco fueron los espectáculos populares llamados “moriscas”, las cuales encontramos enraizadas en las fiestas de Moros y Cristianos del Levante o en las Pastorales del País Vasco durante ese período. Estas fiestas se inspiraban, entre otras cosas, en las cruzadas, es decir entre el conflicto de Oriente contra Occidente. Es interesante observar que estas tradiciones fueron difundidas en Occidente por el Imperio Otomano, el cual conquistó gran parte de Europa Oriental y el norte de África. Uno de los componentes principales en la celebración de estas fiestas, fueron las destrezas artísticas de sus tropas, especialmente a través de los talentos del regimiento de los Jenízaros. Este grupo de soldados tenía como una de sus responsabilidades principales, además de formar parte de la guardia personal del Sultán, la ejecución de piezas musicales que tenían como objetivo resaltar el poder del soberano.

La Mehterhané incluía tambores, chirimías (zurnás), clarinetes, triángulos, platillos (zil), crócalos (campana de bola), timbales de guerra (kös y naqqara) — que se colocaban sobre los lomos de los camellos—, sombrero chino (chogun) y bombo (davul). Con el tiempo, cada cuerpo del ejército otomano pudo disponer de por lo menos una mehterhané. Los otomanos fueron también los primeros en utilizar la banda militar en medio de las batallas con un doble fin: estimular el espíritu de combate y al mismo tiempo amedrentar al enemigo con su ruido ensordecedor. Tenemos constancia de que, a finales del siglo XV, había más de dos mil trescientos cuarenta «Mehters» solamente en Estambul (*Orientalismo y exotismo en Europa*. 25 oct. 2013).

Observamos que el orientalismo en la obra de José de Jesús Domínguez tiene profundas diferencias con el concepto del orientalismo europeo, el cual estaba basado en una construcción del “otro” a partir de una visión colonial, caracterizándose por la distorsión de la imagen de “los vencidos”. Sin embargo, el orientalismo de Domínguez es diferente. En

la obra poética de Domínguez no existe la tensión producida por la relación conquistador-conquistado. El poeta puertorriqueño, en *Las huríes blancas*, invoca la imagen de Oriente como un paradigma de bienestar y desarrollo espiritual.

Hasta principios de los años setenta, algunos críticos enfatizaron que los miembros del movimiento modernista fundaron una escritura escapista y “extranjerizante”. Desde los años ochenta el movimiento ha sido objeto de revisiones que subrayan su carácter universal, ecléctico y original. En el modernismo hubo una búsqueda de nuevos senderos temáticos, siendo uno de éstos, la aproximación modernista al Lejano Oriente. Tanto en la prosa como en la poesía modernistas, figuran múltiples temas orientales que fundan una relación específica entre el valor estético de artefactos orientales y el lugar de su estimación en discursos sobre las artes plásticas, la literatura, la religión y la historia del Oriente de aquel fin de siglo (cf. Tinajero, 2003:6). Como bien señala Tinajero, durante esa década, lo poco que se escribió sobre el modernismo hispanoamericano fueron generalizaciones que vinculaban al modernismo con expresiones literarias “afrancesadas” o, en el mejor de los casos “europeizantes”. Por otro lado, se planteaba que el orientalismo modernista era de índole “escapista” y “exótico” (cf. Tinajero, 2003: 6-7).

Uno de los grandes problemas que ha tenido que enfrentar el modernismo, son las críticas que sostienen que la presencia del orientalismo en la obra modernista se debió a la imitación de la sensibilidad artística francesa (cf. Tinajero, 2003: 7-8). Para tener una comprensión más profunda sobre este fenómeno, es necesario no limitarse “a inquirir en sus fuentes, sino a cuestionar la complejidad que entreteje la representación textual de acuerdo con el contexto específico” (Tinajero, 2003:8). En opinión de Tinajero, el hecho de que los escritores de esta época escribieran sobre el mismo tema, independientemente de su origen nacional: hispanoamericanos, asiáticos, europeos o africanos, “no significa que se les pueda juzgar de acuerdo a un contexto que nos sea propio” (Tinajero, 2003:9). Esto lo elucidó (...) Aníbal González en *La crónica modernista hispanoamericana* [1893] donde señala que los modernistas utilizaron genuinamente la metodología filológica como herramienta para desmontar la literatura francesa y tomaron de ésta únicamente los recursos útiles para establecer una nueva literatura. Y añade que la aproximación de los modernistas a la literatura europea finisecular era lo suficiente crítica para ser “una simple imitación de los modelos franceses” (González, 1893:38).

Por lo tanto, analizar el orientalismo modernista a través de un filtro, o sea de acuerdo a un modelo y contexto eurocéntrico significa suprimir precisamente el intento del movimiento el cual era extender sus horizontes para poder comprender mejor el encuentro cultural entre Hispanoamérica y el Oriente (Tinajero, 2003:9).

Tinajero plantea, además, que a pesar que escritores como Henríquez Ureña vieron “que la expresión “más exótica” de la época modernista fue la de buscar inspiración en Japón y China”, es necesario plantearse la siguiente pregunta: “qué y quién es lo exótico a partir de la mirada modernista” (Tinajero, 2003:9). ¿Es el orientalismo un fenómeno exclusivamente europeo? Esta investigación sostiene que no. El orientalismo literario presente en la literatura modernista, sin lugar a dudas, tiene diferentes vertientes. La primera, como se mencionó anteriormente, tiene que ver con imitar, a nivel temático, las corrientes

parnasianas y simbolistas francesas, y la segunda, un orientalismo hispanoamericano, carente de la relación Conquistador-Conquistado, es decir, “sin tensión”.

A la luz del análisis sobre el orientalismo que hace Edward Said en *Orientalismo* (1978), este concepto, como instrumento político, presupone la existencia del “otro”, quien es diferente a la cultura invasora o cultura hegemónica. También presupone la construcción de la imagen del “otro” desde una perspectiva metropolitana de clase y de origen. En estos dos aspectos radican las grandes diferencias entre el orientalismo colonialista europeo y el orientalismo del modernismo hispanoamericano. El orientalismo en la literatura modernista responde a contextos políticos y culturales muchos más complejos que el simple acto de imitar el orientalismo europeo, es decir la construcción del “otro” a partir de la relación de discursos entre la metrópoli y la periferia. El orientalismo modernista ante una “modernidad amenazante con su ciencia, su progreso, su rapidez, su ruido, creaba un sentimiento de alienación, de pérdida, mientras que al mismo tiempo generaba una lucha entre las aspiraciones materiales de unos y los anhelos espirituales de otros” (Tinajero, 2003:13). El orientalismo modernista, además, en contraposición a la relación de ignorancia de Europa con respecto a Oriente, se propuso un conocimiento mucho más profundo de estas culturas para construir nuevos paradigmas que ayudaran a la construcción de relaciones humanas trascendentes.

Un buen ejemplo del orientalismo europeo lo podemos apreciar con la expansión colonialista de los países europeos, especialmente en España. Miguel Ángel de Bunes Ibarra, respecto a este tema sostiene lo siguiente:

La expansión de los habitantes de la Península Ibérica por el Atlántico Mediterráneo Magrebí es el factor que propicia el nacimiento de un nuevo tipo de relatos que van a intentar establecer los caracteres musulmanes. Es un grupo de textos muy variados que podríamos definir como textos “norteafricanos”. En ellos se mezclan las visiones de viajeros y navegantes de los siglos XV al XVII, crónicas de los monarcas españoles y portugueses que pasan al otro lado del Estrecho para encabezar empresas de conquista, autobiografías de soldados, crónicas de redentores y los relatos de cautivos y militares que narran sus avatares en este espacio o intentan escribir historias generales de este territorio. Es un conglomerado de obras impresas y manuscritas, a las que también habría que añadir un gran número de comedias y textos literarios que tienen todas ellas un denominador común: la preocupación y la narración de las personas y las situaciones que viven en el norte de África. Aunque los musulmanes, tanto como enemigos religiosos como antagonistas militares, eran sobradamente conocidos por los habitantes de la península, ahora hay que describirlos sobre un sistema nuevo como es el que deriva de tener que referir sus maneras y formas en un espacio que les resulta ignoto y según unas estructuras políticas diferentes a las conocidas en los decenios pasados (González, 2006: 38-39).

La “nueva” construcción del mundo musulmán, por parte de los españoles en esa época, se dio a partir de las relaciones colonialistas y de opresión militar y política, esto se ve reflejado en su literatura. Por otro lado, en América Latina el género “crónica” fue el primero en construir la imagen del “otro” a través de la visión del opresor. Sin embargo, a pesar que este género suponía, implícitamente, la permanencia de la visión del Conquistador y, por ende, una visión excluyente y distorsionada del “otro”, en América Latina durante el



siglo XIX, el elemento de tensión de “clase” había desaparecido a partir del control que ejercía la clase dominante del discurso político de la época.

El orientalismo permea *Las huríes blancas*, desde su personaje principal, el poeta Osmalín hasta la atmósfera que va acompañando el poema, los objetos los espacios y el paisaje.

Existen continuas alusiones al Oriente, por ejemplo: “Como lirios del Eufrates;” “la sábana del Bósforo rizado;” “como lirios de Judea;” “como rosa de Bengala;” “el sol de la Libia reverbera;” “las núbiles princesas de la China, con sus mantos de púrpura sangrienta” –descripción que equivale a la vestimenta oriental-; “las reinas de Fenicia y Babilonia;” y nuevamente. “con los velos que quitan la aurora;” – costumbre de la mujer oriental de llevar velo que le cubre el rostro-; “las púberes doncellas de Oriente.” Las flores que con más frecuencia señala son las orientales; las lilas, el jazmín, la gardenia, la diamela, la reseda, la margarita de la China, el loto, el nelumbio, el nenúfar, la ninfa.

El palacio de la gloria también lo presenta de tipo oriental: hecho todo de piedras preciosas, columnas que despiden fulgores de amatista, gradería de topacio, pórtico de oro con arcos de zafiro y cornerinas, vestíbulos llenos de regias esculturas, jardines de lindos surtidores. Por adentro, el palacio está constituido por salones adornados con suntuosas colgaduras, mullidas alfombras y cojines, sillas de púrpura y de oro (Padilla, 1961:58-59).

En *Las huríes blancas*, Domínguez hace referencia directa a un mundo musulmán ambientado en el Imperio Otomano o también conocido como Imperio Turco (1299-1923). Este fue un imperio de carácter multinacional que surgió de uno de los estados turcos en Asia Menor, durante la decadencia del Imperio Selyúcida, producto de constante ataque de los mongoles. Uno de sus principales líderes fue Osmán I, nombre que probablemente Domínguez se inspiraría para nombrar al protagonista de *Las huríes blancas*, el poeta de Bizancio Osmalín. La expansión del Imperio Otomano fue significativa durante los siglos XV, XVI y XVII, dominando Asia Menor, el Golfo Pérsico, Mar Caspio, Egipto, El norte de África, Grecia, parte de Hungría, los Balcanes y Serbia. El Imperio Otomano puso fin al Imperio Romano de Oriente con la toma de Constantinopla, actual Estambul en 1453 (*El Imperio Otomano 1300-1650*. N.p., n.d. Web. 03 Apr. 2017).

A pesar que una de las instituciones más importantes del Imperio Otomano fue su ejército, el cual fue clave en la expansión territorial a través de las guerras, existía en esa sociedad un nivel de tolerancia religiosa muy pocas veces experimentadas en la historia de países de Europa. En ese sentido, Domínguez al escribir *Las huríes blancas*, construye una visión positiva de Oriente, la cual se antepone a una cultura cristiana europea que se caracterizaba por ser utilitarista, materialista y mercantilista. Para Domínguez, Osmalín es el poeta musulmán que vive en universo espiritual puro y pleno, es decir, es la antítesis del proyecto de modernidad burguesa occidental en el cual el poeta vivía relegado.

El viaje imaginario realizado por Osmalín hacia la perfección y la felicidad, en el universo ideológico de su autor, significaba el paradigma que se antepone a una espiritualidad perdida. En otras palabras, fue una utopía que, en su momento histórico, se presentó como un elemento desestabilizador frente a la ideología de la clase dominante en el Puerto Rico del siglo XIX. En ese sentido, *Las huríes blancas*, no es un texto inocente: es una crítica directa a un proyecto de modernidad que tuvo como objetivo la acumulación y la

propagación de una mentalidad materialista que ignoró el desarrollo humano y el de las artes, y por consecuencia, su necesidad de trascendencia.

El contexto histórico mundial que le tocó vivir a José de Jesús Domínguez se destacaba por la incertidumbre. El autor, deja clara esta preocupación a mitad del poema. Haciendo una comparación con el paraíso musulmán y su realidad histórica. El poeta sostiene:

Ese mundo rumoroso  
que de magia se reviste  
con hechizo prestigioso,  
tú lo sabes: es hermoso;  
pero en él se vive triste.

Ves allá la turba humana,  
que buscando se complace  
la ilusión de filigrana,  
cómo, viéndola cercana.  
si la toca, se deshace.

*Las huríes blancas* es un extenso poema que describe el viaje del poeta Osmalín, quien, a través del sueño, se dirige al encuentro con la perfección y la belleza. Este poema encierra una serie de significaciones explícitas, implícitas y subyacentes.

En primer lugar, cabe señalar que Domínguez, consciente de la complejidad del poema, consideró necesario hacer algunas recomendaciones para una mejor aproximación del lector al texto. Éstas las hace a través de un texto corto que sirve de introducción a la obra:

#### DOS PALABRAS

Este pequeño poema necesitaría de algunas notas explicativas. Su acción se desenvuelve en un campo que no es de todos conocidos: el islamismo.

Pero en obsequio á la brevedad, condensaré en cuatro palabras las advertencias más urgentes.

Con el nombre de Osmalín, no ha existido ningún poeta mahometano. Es, por lo tanto, una creación imaginaria.

Aunque la forma del poema se adapta, —ó pretende adaptarse— al gusto arábigo, el poeta que en él aparece, es el Poeta universal, y no el de una comarca ó país determinados.

Porque si bien es verdad que sólo en la fe mahometana existe un Paraíso por el estilo del que en este poema se describe, aquí, ese Paraíso representa la Gloria. Ahora bien, siendo la Gloria un *nombre*, un *ideal*, puede cada uno imaginársela á su capricho. Mahoma, gran poeta, inventó la del Corán.

En aquel venturoso sitio, el bueno recibe su recompensa. Un licor sabroso y puro le será ofrecido por las huríes, en premio de su abstención de vino, durante su existencia. Yo he creído que podía darle á ese licor una virtud más alta: la de producir la inmortalidad.

Por eso, en cuanto Osmalín lo bebe, cambia de ser, se siente divinizado y en comunicación con Alah.

Por lo que hace al encantamiento de las huríes blancas, es asimismo obra de imaginación. La huríes del Corán no tienen esas transformaciones: son, en efecto, de cuatro clases: blancas, verdes, amarillas y encarnadas; pero no abandonan jamás el Paraíso, donde, eternamente los jóvenes y eternamente

hermosas, pasan esa eternidad haciendo venturosos á los elegidos (Domínguez, 1886: 5-7).

Para Domínguez era importante establecer el carácter ficticio de la temática del poema y sus personajes debido al carácter alegórico del poema. *Las huríes blancas*, en su sentido explícito, plantea el rompimiento del poeta con el mundo real, transportándose a un mundo ideal, en este caso el “Paraíso” musulmán. “En ese trasmundo soñado cobra conciencia de sí mismo y de su destino como hacedor poético. Al final, muere, quedando inmerso en aquel sueño, eternizándolo” (Masdeu, 1977:97).

*Las huríes blancas* es un poema extenso que se inserta en la tradición de los sueños de anábasis o las travesías hacia las esferas celestes, así como un viaje tras el conocimiento que solamente la poesía es capaz de otorgar al ser humano, en línea directa de la idea romántica que definía a la poesía como una religión.

Osmalín, el poeta árabe ya consagrado, siente la necesidad de encontrar el ideal representado por la blanca azucena. No es fortuito el uso del color. Diríase en línea directa de la “Sinfonía en blanco mayor”, de Théophile Gautier, como ha señalado la crítica. En su jardín donde reina la azucena, la razón de su inspiración, comienza sus poemas perdidos, pero el sueño lo vence y el poeta es llevado al viaje que inicialmente baja a un prado para luego ascender al Paraíso que Mahoma describe en el Corán (Náter, 2005:34).

Sin lugar a dudas, el poeta Osmalín en *Las huríes blancas*, se convirtió en la metáfora del sacrificio; el símbolo de un amor frustrado, que a través de la abstinencia sería capaz de ser recompensado. La fuga de Osmalín hacia mundos desconocidos, representa la antítesis de una realidad histórica y política que se caracterizó por relaciones de dominación y sufrimiento. Domínguez, propone la libertad plena de la creación poética, utilizando como metáfora al poeta que escapa al tiempo y al espacio opresor, para, posteriormente, transportarse a un contexto idílico y exótico, el cual le otorgaría libertad absoluta. Resulta, en este sentido, muy significativo que Domínguez proponga como utopía de la belleza y la espiritualidad al paraíso musulmán.

Para Carmen Vargas Padilla, este poema muestra cierto nivel de inconformismo:

El tema principal de la obra cumbre de José de Jesús Domínguez, *Las huríes blancas*, está expuesto por el poeta al final de ésta “soñar es el destino del hombre”. Por eso Domínguez utiliza el sueño como medio para trasladarnos al trasmundo. En todo el poema de Domínguez se nota el tono de tristeza nostálgica por conseguir lo soñado, lo deseado. Al final nos muestra que sólo desprendiéndonos de todo lo físico logramos un mundo real, y se representa un paraíso donde se pueda, libre de cuidado, soñar y unirse con la belleza soñada (Padilla, 1961:97).

Como bien señala Edgar Martínez Masdeu, el título del poema, *Las huríes blancas*, consta de un artículo, sustantivo y adjetivo, los cuales transportan al lector al mundo musulmán. Las huríes nos anticipan un posible tema oriental y posibles notas exóticas. Prevemos un clima poético nuevo, alejado del romanticismo. “Nos sugiere la primera

intención que lo escribe, basado en algo que es fruto de la fantasía oriental, debe tener un propósito fundamentalmente esteticista” (Masdeu, 1977:97).

La palabra “hurí”, según el diccionario de Oxford, se refiere a “Mujer de gran belleza que, según el Corán, habita en el Paraíso y acompaña a los creyentes cuando mueren y llegan a él” ([www.oxforddictionaries.com](http://www.oxforddictionaries.com)) El adjetivo “blanco” se refiere al color distintivo de la poesía modernista, como es el caso de la poesía de Gauthier en *Symphonie en blanc majeur* (1852), Gutiérrez Nájera en *Musa Blanca* (1886) y Rubén Darío en *La página blanca*, parte del poemario *Prosas profanas y otros poemas* (1896) (cf. Masdeu, 97).

Uno de los temas subyacentes, presentes en este poema, es la muerte. Para el poeta, la muerte es la culminación de un largo proceso en la búsqueda de la felicidad, la belleza y la perfección. Para Ana María Losada:

El tema de la muerte dentro de la concepción islámica cobra en el poema un tono simbolista. El “ángel hermoso radioso de fulgor” es la luz prometedora de un mundo mejor. Empeño tenaz del poeta Domínguez de querer sobrepasar los linderos de una filosofía escéptica, encubriéndola en un decir preciosista y parnasiano (Losada, 1963:10).

Ana María Losada, destaca el tema de la “patria”, que se ve reflejado a través de la descripción de la luminosidad y la belleza del paisaje puertorriqueño, especialmente “en la aves, arroyuelos, flores y plantas con que recrea el paraíso y que en mágica sinfonía de sonido, color y perfume, brindan al espíritu del poeta un recinto de ensueño propicio para lograr su ideal” (Losada, 1963:10-11).

Varios han sido los investigadores que han reconocido el lugar que ocupa *Las huríes blancas* en la historia de la literatura hispanoamericana y puertorriqueña. Francisco Manrique Cabrera sostiene que José de Jesús Domínguez “es uno de nuestros más finos obreros de la palabra lírica” (Cabrera, 1956:2015), quien ha sido una figura injustamente olvidada. Manrique Cabrera, enfatiza la importancia de la última época de la obra de Domínguez, ya que “efectivamente plasma sorprendentes anticipos del modernismo hispanoamericano. Su obra clave en este sentido es *Las huríes blancas*, extenso poema de fondo oriental en el cual su autor se anticipa a la atmósfera del modernismo con sus vislumbres estéticos” (Cabrera, 1956:216).

Por otro lado, Luis Hernández Aquino sostiene que cuesta trabajo pensar que una obra como *Las huríes blancas* (1886), haya sido escrita antes que *Azul* (1888) de Rubén Darío. Aquino, destaca la extensión del poema y reconoce el esfuerzo del poeta por purificar la palabra y darle plasticidad, colorido y “un afán por elevarse hasta las más altas y nobles regiones del hecho artístico como tal en búsqueda interminable de serenidades” (Aquino, 1968:217). El autor, en *El modernismo en Puerto Rico: poesía y prosa* (1972), afirma que José de Jesús Domínguez fue influenciado por el simbolismo francés, y que a pesar de su relación con el romanticismo “su obra desde el principio da muestras de orientación renovadora” y que sus obras: *Poesías de Geraldo Alcides*, *Odas elegíacas* y *Las huríes blancas*, a pesar de que evidencian la influencia francesa, sitúan a Domínguez “entre los poetas premodernistas de América”. Aquino agrega, además, que *Las huríes blancas* reúne los elementos estéticos que predominarían en la poesía del modernismo: “belleza plástica, musicalidad, color, sensorialismo, sentido cosmopolita, exotismo y evasión” (Aquino, 1972:V).

El crítico puertorriqueño Edgar Martínez Masdeu coincide con Luis Hernández Aquino sobre la influencia francesa en la poesía de José de Jesús Domínguez, y reconoce, también, que el poeta “representa con su poema *Las huríes blancas* el despertar del modernismo en las letras puertorriqueñas”, y que su aporte al movimiento modernista es equiparable a “los iniciadores del movimiento en el continente: José Martí, Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva” (Masdeu, 1977:133).

De gran importancia, también, es el aporte de Ramón Luis Acevedo, quien reconoce que *Las huríes blancas* posee rasgos modernistas: “exotismo oriental, descripciones preciosistas, vocabulario culto, exquisito; sensualidad y sensorialidad”. El autor señala, además, que el poema muestra una “evasión hacia un mundo fantástico e ideal”, “profusión de imágenes y la exaltación del poeta como espíritu superior, visionario en busca de la belleza ideal y absoluta, que penetra los misterios de la creación” (Acevedo, 2005:352).

Por otro lado, Miguel Ángel Fera Vásquez, en *La poesía parnasiana y su recepción en la literatura hispánica* (2014), sostiene que “Con el pretexto de narrar la historia de Osmalín, Domínguez ensaya toda una serie de mecanismos compositivos propios del canon parnasiano”, y que la rima y el léxico se alternan con modelos métricos tradicionales, como el uso del soneto octosilábico. El crítico sostiene, que “Esto, sumado a la pura recreación plástica de una ambientación idealizada y exótica convierte a esta pieza en un brillante antecedente del primer modernismo parnasiano” (Fera, web. Marzo:2014).

Por su parte, Miguel Ángel Náter afirma:

José de Jesús Domínguez no tuvo que esperar a la propagación de la modalidad rubendariana del modernismo para nutrirse de todas las transformaciones del parnasianismo y del simbolismo.

En *Las huríes blancas*, se observa una señal de cambio hacia una poesía preciosista y evasiva, que continúa la tradición orientalista del romanticismo. (Nater, 2015:28-29)

Si se pudiera establecer un vínculo claro entre el barroco y el modernismo, sin lugar a dudas, se tendría que decir que ambos movimientos artísticos optaron por el refinamiento de la estética, siendo el barroco el pionero en este aspecto. El vocabulario utilizado por Domínguez en este poema, apunta a la exacerbación de los sentidos del lector, a través del uso de “vocablos e imágenes que llenan de color, sonido y perfume su poema, o de símbolos que vayan dando la tónica del alma de las cosas, armonizándolo todo en una sinfonía dentro de su sentir emotivo” (Losada, 1963:11).

Ramón Luis Acevedo, reconoce que *Las huríes blancas* posee rasgos modernistas: “exotismo oriental, descripciones preciosistas, vocabulario culto, exquisito; sensualidad y sensorialidad”. El autor señala, además, que el poema muestra una “evasión hacia un mundo fantástico e ideal”, “profusión de imágenes y la exaltación del poeta como espíritu superior, visionario en busca de la belleza ideal y absoluta, que penetra los misterios de la creación” (Acevedo, 2005: 352).

## *Ecos del Siglo (1892)*

*Ecos del siglo* o *Treinta sonetos*, hasta años recientes fue un poemario desconocido. Gracias a los esfuerzos de investigadores como Carmen Vargas Padilla, Ana María Losada, Otto Olivera y, especialmente, Ramón Luis Acevedo, esta obra ha podido salir a la luz.

*Ecos del siglo* consta de treinta sonetos que fueron publicados en 1892 por la *Revista Puertorriqueña*, Vol. VI, de la página 621 a la 636 con el título *Treinta sonetos*. Como bien señala Ramón Luis Acevedo, este poemario, en su conjunto, posee unidad. Prueba de ello es que el primer soneto de este poemario cumple la función de introducción, y el último de conclusión: “Entre ambos —optimista de tono ligero el primero, desencantado, serio y grave el último—; se ubican los demás que constituyen un diagnóstico del siglo que explica el cambio de actitud y las causas del desencanto del poeta” (Acevedo, 2007:19).

Acevedo sostiene *Ecos del siglo* no responde al esteticismo de *Las huríes blancas*, poema claramente modernista, sino que el mismo representa “a esa otra cara del modernismo que cuestiona abiertamente la modernidad” (Acevedo, 2007:15). Entre los temas que trató Domínguez en esta obra se pueden destacar la desacralización del amor, la ciencia, el arte y los valores heroicos, todo minado por el materialismo burgués (cf. Acevedo, 26).

Lo neobarroco en este poema reside, más que en los rasgos formales, en su contenido. *Ecos del Siglo* es una obra con un alto contenido político. La misma cuestionó de forma directa la sociedad occidental y la puertorriqueña de finales del siglo XIX, la cual, en opinión de Domínguez, estaba sacrificando valores fundamentales; como el desarrollo humano a través de la espiritualidad, el amor verdadero y la solidaridad con el prójimo, para dar paso a una sociedad materialista y vacía. El “sentimiento del desengaño”, típico del Barroco Peninsular, expresado por Domínguez, permea toda la obra. Al igual que muchos escritores barrocos del Siglo de Oro, Domínguez asumió como estrategia discursiva mostrar abiertamente su frustración y desengaño frente a un proyecto de sociedad materialista. Un buen ejemplo del desengaño en la poesía barroca lo encontramos en la obra de Francisco de Quevedo (1580-1645), la cual se caracteriza por el sarcasmo, las imágenes grotescas y una profunda crítica social. El poeta, cansado de la falsedad del mundo, expresa su desengaño frente a un mundo banal y decadente.

Según el crítico Luis Rosales, la poesía del siglo XVI estaba al servicio de la convivencia social y sentó las bases de la ejemplaridad en la enseñanza de las costumbres y las actitudes que deberían prevalecer en el ambiente social. Es decir, la poesía clásica planteó la creación de una conciencia comunitaria, suprimiendo, de alguna manera, la expresión individual. Para Rosales, la poesía clásica fue el privilegio de los pueblos que no habían perdido sentido de unidad nacional, y cuya conciencia social respondía armónicamente a un ideal colectivo (cf. Rosales, 1966:25). El “equilibrio” en la obra poética renacentista, garantizaba la convivencia social, y por lo tanto una armonía social, aunque fuese aparente. En cambio, la poesía barroca, aunque mantuvo sus raíces clásicas, priorizó el desequilibrio ante el equilibrio; la intuición ante el sentimiento, y lo individual ante lo colectivo. En palabras de Rosales “la poesía barroca es una continuación de la poesía clásica, que la conduce al agotamiento de sus temas y de sus medios expresivos” (Rosales, 1966: 11).

*El “desengaño barroco” en Ecos del siglo*

En el siglo XIX, en *Ecos del Siglo* se vuelve a manifestar el sentimiento de desengaño frente a la crisis social y moral que atravesaba el mundo occidental, sobre todo europeo. Esta crisis también se manifiesta en Puerto Rico. Carmen Vargas Padilla fue la primera investigadora que destacó el idealismo de Domínguez: “José de Jesús Domínguez compuso varios sonetos en que se advierte la protesta del hombre idealista que es él, contra la tiranía de la riqueza, de lo práctico” (Padilla, 1961:162).

En el soneto I, Domínguez expresa su deseo de soñar en un contexto adverso, como lo fue el advenimiento de la modernidad. Para ilustrar esta contradicción, el poeta compara los sueños a un “dúctamo” y el sufrimiento a un “abrojo”. Como ejemplo de la decepción en el poema la voz lírica se deja seducir por esta figura femenina, de extraordinaria belleza, pero que no pasa de ser una quimera.

En el sueño de la vida,<sup>[L] [SÉP]</sup>  
como dúctamo entre abrojos,  
me seduce con los ojos,<sup>[L] [SÉP]</sup>  
una ilusión sonreída.

Su virtud desconocida  
pone fin a mis enojos,<sup>[L] [SÉP]</sup>  
y me vuelve con antojos  
otra vez la fe perdida.

Tiene larga cabellera;  
lleva casco que fulgura,  
con un cisne por cimera.

Como el alma reverbera  
su preciosa vestidura.  
¡Qué bellísima quimera! (Acevedo, 2007:47)

La ilusión, la belleza, es una quimera; la vida es un sueño. En el sonetino II, la voz poética expresa el desengaño cuestionando la visión positivista de la historia defendida por muchos intelectuales de la época.

De la prístina creencia  
que fue brújula segura,  
lo poquísimo que dura  
será pasto de la ciencia.

Ya se tiene por demencia  
lo que antes fue cordura,  
y es un signo de cultura  
no mentar la Providencia.

Bien está; pero presumo<sup>[L] [SÉP]</sup>

que este nuevo catecismo  
nos va a dar un chasco sumo.

Por de pronto, del abismo<sup>[SEP]</sup>  
no ha salido más que un humo,  
nada más: el pesimismo. (Acevedo, 2007:47)

Este sonetino tiene la misma estructura que el soneto anterior. En él, Domínguez expresa preocupación por el avance de las ideas positivistas que pregona la supremacía de la ciencia y el progreso, postura a la cual Domínguez se oponía. Eric Samuel Quiñones plantea que, en Puerto Rico a finales del siglo XIX, todavía existía la tensión a partir de la resistencia de reconciliar “el dogma religioso con el método científico” (Quiñones, 2014:331). El investigador sostiene que “Al idealismo del primer soneto se opone la desilusión que se refleja en este, relación que prefigura la transición de idealismo a decepción que plasma esta colección de sonetos” (Quiñones, 2014:331).

En el siguiente soneto, el número IV, el poeta expresa su desencanto cuestionando las figuras de la mitología y lo que ellas representan. Es la desmitificación de lo noble y lo grandioso.

Privilegio divino, ya lo creo<sup>[SEP]</sup>  
por Júpiter el fuego fue guardado;  
con él, del universo recostado,<sup>[SEP]</sup>  
no tuvo más razón que su deseo.

Robóselo un titán, y cual trofeo,  
se lo trajo al mortal desheredado:  
¡ay! encima del Cáucaso elevado,  
pagó su negro crimen Prometeo.

Los hombres, con espíritu sencillo,  
creyendo ver un dios en aquel brillo,  
fundáronle santuarios y capillas...

Hoy, que todo es un puro baratillo,  
aquel dios que adoraban de rodillas,  
¡por un cuarto se tiene en el bolsillo! (Acevedo, 2007:50)

En este soneto, Domínguez nuevamente acude a la mitología grecorromana que representan el bien y el mal, para ilustrar la degradación de los dioses en su relación con los mortales. También este poema ilustra la banalidad y la corrupción de los hombres a cambio del vil metal. Ramón Luis Acevedo, sostiene que:

Para Domínguez el mundo moderno es un mundo desacralizado en que los antiguos mitos han sido desvalorizados y hasta lo sagrado se ha degradado a vulgar mercancía; el valor de cambio predomina totalmente sobre el valor de uso (Acevedo, 2017:26).

La desacralización del mundo ha sido resultado de la mentalidad positivista y del auge de la ciencia. Domínguez, a pesar de ser científico, cuestiona la ciencia como instrumento privilegiado de conocimiento, que destruye las antiguas



creencias dejando al ser humano en el desamparo y la intemperie espiritual  
(Acevedo, 2007:27)

En el soneto V, Domínguez expone claramente su visión en cuanto al “Espíritu del siglo”.

La estatua de Molok está caldeada  
con el fuego que dentro han encendido,  
murmurando famélico rugido<sup>[1]</sup><sub>[SEP]</sub>  
que reclama la víctima sagrada.

Un anciano de barba dilatada,  
con fatídica túnica vestido<sup>[1]</sup><sub>[SEP]</sub>  
en los brazos del dios enfurecido  
coloca una criatura delicada.

Sujeto por el ídolo tremendo<sup>[1]</sup><sub>[SEP]</sub>  
que parece diabólico vestigio<sup>[1]</sup><sub>[SEP]</sub>  
¡el niño se va pronto consumiendo...!

¡En vano pasó tiempo tan horrendo...!  
Con el nombre de Espíritu de siglo,  
aun el viejo Molok está rugiendo. (Acevedo, 2007:51)

Este soneto narra el sacrificio de un niño para saciar el hambre de Molok. Estos versos expresan la degradación de la sociedad “moderna” a partir de idolatría a falsos dioses, el poder y la riqueza, los cuales rigen el ansia del consumo. Esto es lo que Domínguez llama el “Espíritu del siglo”.

Como se ha podido apreciar en este breve ensayo, el poema *Las huríes blancas* (1886), posee características neobarrocas, las cuales descansan, fundamentalmente, en lo estético, característico de la obra culterana gongorina. Uno de las características sobresalientes en este poema es el orientalismo presente en *Las huríes blancas*, representa el viaje imaginario realizado por Osmalín hacia la perfección y la felicidad. En el universo ideológico de su autor, significaba el paradigma que se antepone a una espiritualidad perdida. En otras palabras, fue una utopía que, en su momento histórico, se presentó como un elemento desestabilizador frente a la ideología de la clase dominante en Europa y en el Puerto Rico del siglo XIX. En ese sentido, *Las huríes blancas* es una crítica a un proyecto de modernidad que tuvo como objetivo la acumulación y la propagación de una mentalidad materialista que ignoró el desarrollo humano, y por consecuencia, su necesidad de trascendencia y de belleza.

Por otro lado, lo neobarroco en *Ecos del siglo* (1892), descansa, fundamentalmente, en el sentimiento de desengaño, típico de la obra conceptista barroca de Francisco de Quevedo. lo neobarroco en *Ecos del siglo* (1892) aflora en el “sentimiento de desengaño” presente en toda la obra. Se concluye, que en *Ecos del siglo* está presente, como característica principal de sus rasgos neobarrocos, el “sentimiento de desengaño” característico del barroco del siglo XVII. El barroco priorizó el sentimiento individual para poder manifestar su incredulidad y decepción frente al sistema político y económico imperante, José de Jesús Domínguez en *Ecos del siglo*, se manifiesta de forma pesimista frente a la crisis social y ética que atraviesa Puerto Rico y el mundo occidental.

## Bibliografía

- Acevedo, Ramón L. *Antología crítica de la literatura puertorriqueña: Desde los mitos taínos hasta Zeno Gandía (siglos XVI, XVII, XVIII Y XIX)*. San Juan, P.R.: Editorial Cultural, 2005. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Ecós del siglo o la otra cara del modernismo*. San Juan, P. R.: Editorial Lea, 2007. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *El discurso de la Ambigüedad: La narrativa modernista hispanoamericana*. San Juan, P.R.: Isla Negra Editores, 2002. Impreso.
- Cabrera, Francisco Manrique. *Historia de la literatura puertorriqueña*, Río Piedras: Editorial Cultural, 1971. Impreso.
- Carpentier Alejo. "Problemática actual de la novela hispanoamericana" en Norma Klhan y Wilfredo H. Corral (compiladores). *Los novelistas como críticos*. Fondo de Cultura Económica. México, 1991. (Tierra firme). Vol. I. Impreso.
- Chiampí, Irlemar. *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.
- Deleuze, Gilles, Félix Guatari y David A. Rincón. *Rizoma*. México, D. F.: Fontamara, 2010. Impreso.
- Domínguez, José de Jesús. *Las huríes blancas*. Mayagüez, P. R.: Tipografía Comercial. Marina, 1886. 59. Impreso.
- \_\_\_\_\_. "Treinta sonetos". *Revista Puertorriqueña*, Vol. VI, 1892. Impreso.
- Feria Vásquez, Miguel Ángel. *La poesía parnasiana y su recepción en la literatura Hispánica*. Thesis. Universidad Complutense De Madrid, 214. N.p.: n.p., n.d. Web. 8 Mar. 2014. <<http://eprints.ucm.es/24389/1/T35066.pdf>>. Impreso.
- Figueroa, Cristo Rafael. *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana: Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2008. Impreso.
- González Alcantud, José Antonio y Bunes Ibarra, Miguel Ángel de. *El orientalismo desde el sur*. Sevilla: Junta De Andalucía, Consejería de Cultura, 2006, pp. 38-39. Impreso.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1978. Impreso.
- Hernández Aquino, Luis. *El Modernismo en Puerto Rico, poesía y prosa*. Barcelona: Editorial Manuel Pareja, 1972. Impreso.
- \_\_\_\_\_. "Nuevas reflexiones sobre el modernismo puertorriqueño". *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*. Año XI, 1968, Núm. 38, enero-marzo. Impreso.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Impreso.
- Losada, Ana María. "Prólogo" *Antología de José de Jesús Domínguez*. San Juan, P. R.: Ateneo Puertorriqueño, 1963. Impreso.
- Martínez Masdeu, Edgar. *La crítica puertorriqueña y el modernismo en Puerto Rico*. San Juan P. Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1977. Impreso.
- Moreira-Vidal, Rubén A. *José de Jesús Domínguez: primer modernista de Hispanoamérica*. Tesis inédita doctoral. Temple University, 1997. Impreso.
- Náter, Miguel Ángel. *Las huríes blancas y El Rey de Samos*. San Juan, P. R.: Editorial

- Tiempo Nuevo, 2015. Impreso.
- Rosales, Luis. *El Sentimiento del desengaño en la poesía barroca*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1966. Impreso.
- Schulman, Iván A. y Evelyn Picón Garfield. *Poesía modernista hispanoamericana y española: antología*. La Editorial, UPR, 1999. Impreso.
- Quiñones S. Eric. *La obra poética de José de Jesús Domínguez, estudio preliminar, texto y notas*. Tesis inédita doctoral. The City University of New York, 2014. Impreso.
- Vargas Padilla, Sor Carmen. *José de Jesús Domínguez: vida y obra*. Tesis inédita de Maestría, Departamento de Estudios Hispánicos, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1961. Impreso.
- Tinajero, Araceli. *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. Indiana, IN: Purdue UP, 2003. Impreso.
- Ureña, Pedro Enríquez, *Historia de la cultura en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964. Impreso.
- Westheim, Paul. *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957. Impreso.
- Zamora, Lois Parkinson y Aura Levy. *La mirada exuberante: Barroco novomundista y literatura latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana, 2011. Impreso.

**NARRATIVAS CUBANAS**  
**DE LOS 90**

# RESIDUOS Y RECICLAJE EN *EL REY DE LA HABANA*, DE PEDRO JUAN GUTIÉRREZ

Alejandro Del Vecchio  
Universidad Nacional de Mar del Plata / Centro de Letras  
Hispanoamericanas (CELEHIS)  
Argentina

Recrear –sino la belleza– una dimensión estética [...] en la basura misma. Este es el verdadero amor del mundo. (Slavoj Žižek, *Examined Life. Philosophy in the Streets*)

Uno de los problemas latentes en la poética de Pedro Juan Gutiérrez<sup>1</sup> remite a la pregunta sobre lo que no se dice ni se ve en el discurso oficial de la Revolución Cubana y cómo narrarlo<sup>2</sup>. De allí que se funde en los residuos de esa (in)visibilidad y en las identidades y conductas desechadas. La basura, en tanto puro resto, es caos y desorden. Todo sistema creado por el hombre genera residuos: elementos excluidos de su lógica interna de funcionamiento que exigen una gestión particular. “Secreto oscuro y bochornoso de toda producción”, como dice Bauman, lo residual dibuja límites imaginarios entre categorías como normalidad y patología, salud y enfermedad, lo deseable y lo repulsivo, lo aceptado y lo rechazado. De igual modo, señala Walter Moser, cada sistema cultural tiene que lidiar con la categoría y la realidad de los residuos. La basura es definida e identificada de diferentes maneras por diferentes sistemas. Así, bajo ciertas condiciones un mismo objeto puede considerarse artefacto cultural útil y funcional, o descartarse como residuo (Moser). El residuo, entonces, se somete a clasificación y se reintegra para volver a ser utilizado de algún modo. Cada sistema decide dónde traza la frontera para delimitar lo que está fuera del orden, lo que se considera impuro, lo que debe rechazarse, y lo que es parte de su funcionamiento normal. Dicho de otro modo, cada sistema define pertenencia y exclusión.

---

<sup>1</sup> Pedro Juan Gutiérrez (1950) nació en Pinar del Río (Cuba). Es periodista y escritor. Entre sus relatos se distinguen: *Trilogía sucia de La Habana* (1998), *El Rey de La Habana* (1999), *Animal tropical* (2000), *El insaciable hombre araña* (2002), *Carne de perro* (2003), *Nuestro GG en La Habana* (2004), *El nido de la serpiente* (2006) y *Fabián y el caos* (2015). Ha escrito varios volúmenes de poesía, entre ellos: *La realidad rugiendo* (1987), *Espléndidos peces plateados* (1996), *Fuego contra los herejes* (1998), *Lulú la perdida* (2008), *Morir en París* (2008), *Arrastrando hojas secas hacia la oscuridad* (2012), *El último misterio de John Snake* (2013) y la compilación *La línea oscura, poesía seleccionada, 1994-2014* (2015). En 1991 ganó el Premio Nacional de Periodismo con sus *Crónicas de México*; en el año 2000 obtuvo el Premio Alfonso García-Ramos de Novela por *Animal tropical*; y en 2003 el Premio Narrativa Sur del Mundo por *Carne de perro*. Su blog: <http://pedrojuangutierrez.blogspot.com.ar>.

<sup>2</sup> Una versión más extensa de este trabajo fue publicada en el volumen 17 (2018) de la revista *Mitologías Hoy. Revista de Pensamiento, Crítica y Estudios Literarios Latinoamericanos* de la Universitat Autònoma de Barcelona con el título “Residuos y reciclaje en la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez”.

Como nota Moser, en las últimas décadas la basura, considerada durante mucho tiempo como impureza que debía excluirse de la producción artística, ha efectuado una entrada progresiva en los sistemas culturales de muy variadas formas. Se trata de un concepto cuyo espesor opera en la encrucijada de discursos diversos y por lo tanto contiene muchas dimensiones semánticas. De allí que Žižek, en el documental *Examined Life. Philosophy in the Streets*, se permita hablar delante de un basural y considerarlo una visión agradable. A grandes rasgos, como tópico literario, la tematización de los residuos se remonta a las farsas y sátiras de la antigüedad, sobre todo vinculada a la representación carnavalesca de los fluidos corporales. Más tarde, la basura invade los textos literarios como síntoma de la emergencia de las metrópolis modernas y las sociedades industrializadas. Y desde mediados del siglo XX, el tópico gana en variedad e intensidad debido, entre otros factores, a la globalización y la preocupación por el medioambiente (Moser).

En este sentido, los conceptos de residuo (a partir de dos de sus dimensiones fundamentales: la estética y la biopolítica) y el de “reciclaje cultural” (donde además del evidente correlato semántico el prefijo re- contiene el significado de repetición) son herramientas operativas para pensar modulaciones de la literatura cubana de las últimas décadas, entre las que destaca la poética de Pedro Juan Gutiérrez. Me propongo en esta ponencia, por lo tanto, iluminar algunos núcleos de sentido en su novela *El Rey de La Habana* (1999) desde la consideración de los conceptos mencionados como contraseñas de lectura.

### 1. Residuos

En marzo de 1990, Fidel Castro anticipó al pueblo cubano la inminencia de un “Período Especial en Tiempos de Paz”. El evidente eufemismo encubría el advenimiento de una abrupta crisis que fijó el país caribeño en el imaginario latinoamericano como epítome de la carencia: falta de productos de higiene elemental, cortes de luz programados (y no programados), consecuente escasez de agua, colapso de las viviendas, deterioro de los medios de transporte y, sobre todo, distribución racionada de los alimentos.

Impensable en décadas anteriores, una vertiente de la literatura del “Período Especial” asociada con el llamado “realismo sucio” emerge por entonces para compilar historias de individuos hundidos en la marginación y la decadencia: se trata de mostrar el lado B del proceso revolucionario. La realidad de la crisis funciona como usina narrativa desde formas de expresión y escenas desafiantes. Frente al héroe capaz de morir en defensa de los ideales de la Revolución, cuyo ícono supremo es Guevara, aparecen textos protagonizados por sujetos residuales, productos de los efectos secundarios del intento fallido de producir en serie al Hombre Nuevo. Cito el *incipit* de *El Rey de La Habana*:

Aquel pedazo de azotea era el más puerco de todo el edificio. Cuando comenzó la crisis en 1990 ella perdió su trabajo de limpiapisos. Entonces hizo como muchos: buscó pollos, un cerdo y unas palomas. Hizo unas jaulas con tablas podridas, pedazos de latas, trozos de cabillas de acero, alambres. Comían algunos y vendían otros. Sobrevivía en medio de la mierda y la peste de los animales. A veces al edificio no llegaba agua durante muchos días (Gutiérrez 2004 9).

Más allá de la referencia explícita al contexto temporal del Período Especial, el fragmento prodiga sinédoques cuya acumulación de animales, suciedad y objetos de reciclaje diseña un movimiento de la mirada desde la focalización de un “pedazo de azotea” hasta la visión completa de los edificios altos y ruinosos de la ciudad. Posteriormente, esta gradación proyecta no sólo las imágenes visuales sino también las olfativas hacia el referente espacial omnipresente en los relatos de Gutiérrez, es decir, la zona de Centro Habana. Moser muestra que, tratado como residuo, un objeto siempre refleja la intrusión del pasado de un sistema en su propio presente. Nos recuerda un estado pasado de cosas, agradable o desagradable. Los residuos, como las ruinas, siempre están dotados de pasado y, por lo tanto, se convierten en huellas idóneas para rastrear un tiempo pretérito (Moser). De allí que el contraste habitual en la producción literaria de Gutiérrez entre la ausencia casi total de materiales y alimentos, y la presencia excesiva de restos y desperdicios en los espacios públicos y privados de La Habana evoque el declive económico de la isla, a la vez que sugiere el inexorable retorno de lo expulsado por el sistema. El marco espacial funciona en *El Rey de la Habana* como indicio axiológico de los personajes (ruinas humanas, vidas *a-ruinadas*) para anticipar el rito de pasaje del “Hombre Nuevo al Hombre Sucio”, según la sugestiva formulación de Sonia Behar (Behar 55).

Asimismo, Bauman concibe el caos, residuo ineludible de la construcción moderna del orden, como una “condición en la cual algo *no está* en su lugar apropiado y *no* realiza su función apropiada” (Bauman 47). Así por ejemplo, el protagonista de la novela escarba en los contenedores de basura para robar pedazos de pan, restos de croquetas y cáscaras de mangos del sancocho destinado a los cerdos; otro contenedor, al que Reynaldo considera con amor “su casita”, es utilizado como refugio ante la lluvia y lugar donde dormir; y el esqueleto herrumbrado de un viejo autobús constituye la vivienda que compartirá con su mujer Magdalena. Así, la función originaria de ciertos objetos y espacios se pervierte para dar lugar a una progresiva “basurización de seres humanos”. No es casual que Magda sea enterrada entre montañas de basura y Rey muera en la loma de un basurero; ni que ambos cadáveres sean devorados allí por ratas y buitres.

Por otro lado, la escena recurrente de construcción de jaulas en azoteas a partir de desechos reciclados y basura fragmentada remite a la génesis escatológica de la estética de Gutiérrez. El narrador-personaje de *Animal tropical* (2000), otra de sus novelas, tematiza este principio compositivo:

Una persona normal se olvida de todas las mierdas de su vida. De las que le hicieron y de las que hizo. Deja que toda esa mierda sedimente y se seque y ya no apesta más. Pero un artista convierte esa mierda en materia prima. Material de construcción. Hace esculturas, cuadros, canciones, novelas, poemas, cuentos. Todo apestando a mierda fresca (Gutiérrez 2006a 138)

Más allá de la cercanía semántica y conceptual entre la basura y los excrementos (cuya dimensión psicoanalítica excede los alcances de esta ponencia), la analogía escatológica encuentra su anclaje en una mirada que ilumina sólo los aspectos más sórdidos del escenario de la Cuba de los noventa. La imagen de artista construida por Gutiérrez, en oposición a la de las “personas normales”, remeda el procedimiento, famoso entre los antropólogos, de la “segunda cosecha”: en la zona de Baja California, los waicuras consumían durante el verano la pitahaya o fruta del dragón, cuyas miles de pequeñas semillas atravesaban intactas el aparato digestivo. Las mujeres las recolectaban de entre los excrementos y luego las desmenuzaban y tostaban hasta transformarlas en un nuevo manjar. Como los waicuras (salvadas las diferencias del caso), el artista escatológico de Gutiérrez, objeto y sujeto de las “mierdas de la vida”, dispone su banquete para el consumo visual y olfativo (dos tipos de imágenes predilectas en los textos del cubano) de lectores ávidos por degustar y olfatear las “mierdas de la Revolución Cubana”.

La poética de Gutiérrez habilita además una lectura a partir de la dimensión biopolítica de la noción de residuo. Aunque (según advierte Edgardo Castro citando a Thomas Lemke) el término biopolítica se ha convertido en un *buzzword*, es decir, “un término atractivo, pero cada vez más impreciso” (Castro 10) me importa abordarlo desde los usos cristalizados por Giorgio Agamben y Michel Foucault. Es decir, biopolítica como referencia a los dispositivos mediante los cuales el ejercicio de la soberanía estatal transforma la vida humana, individual o colectivamente, en *vida desnuda* (expuesta a la muerte), según el Agamben de *Homo sacer*; y, de acuerdo con Foucault, biopolítica como el modo en que la vida biológica de la población en su conjunto se ha convertido en objeto de administración y gobierno mediante los mecanismos de normalización que no funcionan del mismo modo que los dispositivos jurídicos de la ley (Castro 8).

Como anticipé, todo sistema (incluso el sistema político impuesto por la Revolución Cubana) produce elementos que no se integran a su dinámica interna de funcionamiento. Conjurando el peligro implica disciplinar el cuerpo social mediante la instauración de dispositivos de control estatal. Por eso el impulso higienista<sup>3</sup> de los primeros años de la Revolución pretendía delimitar categorías identitarias para

---

<sup>3</sup> En un discurso pronunciado el 13 de marzo de 1963, en las escalinatas de la Universidad de La Habana para la clausura del acto que conmemora el sexto aniversario del Asalto al Palacio Presidencial, Castro exhorta a los jóvenes revolucionarios a desplegar una suerte de profilaxis social para eliminar los “focos infecciosos de delincuencia y de vagancia”. Allí sostiene: “no podemos dejar de tomar medidas drásticas, porque de otra manera quedaría la sociedad expuesta al libre albedrío de estos elementos antisociales. Y hay que combatirlo como se combate una enfermedad, como se combate una plaga, como se combate una epidemia” (Castro Ruz).



formar al Hombre Nuevo. Combatir las “enfermedades morales” que amenazaban la revolución suponía conducir la vida de estos sujetos hacia el mundo de la lucha y el trabajo. Pero como correlato, entre 1965 y 1968, referente temporal de novelas de Gutiérrez como *El nido de la serpiente* (2006) y *Fabián y el caos* (2015), se instaura el espacio de las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP),<sup>4</sup> “institución” que camuflada bajo otro eufemismo se destina a la “reeducación” de vagos, chulos, religiosos y maricones (es decir, la “lacra social”). “Cuando se trata de diseñar formas de convivencia humana”, dice Bauman, “los residuos son seres humanos” (Bauman 46).

La tematización de las políticas sobre la vida durante esos años resulta evidente en la ficcionalización (en la segunda de las novelas recién mencionadas) de la historia de Fabián. El joven y talentoso pianista sufre una brutal persecución a causa de su homosexualidad. Obligado a trabajar en una fábrica cuya rutina lo sume en el tedio y el embrutecimiento, muere deprimido; lo entierran en una fosa común. Del mismo modo, en *El nido de la serpiente* el autoconfinamiento del personaje de Genovevo en un palacete de Varadero (cuya biblioteca es pródiga en libros “contrarrevolucionarios”) pone en escena la invasión y apropiación de los espacios privados. Genovevo, también homosexual, se atrinchera junto a sus libros para esperar la inexorable llegada de los barbudos. A pesar de todo, la resistencia parece residir en la literatura, por eso su consejo para “Pedro Juan” es que lea *Mi lucha*, de Hitler y *El príncipe*, de Maquiavelo: “Léelos y la vida te será más fácil, porque entenderás los mecanismos del poder” (Gutiérrez 2006b 183).

Luego, en *El Rey de La Habana* y otros textos que toman como referente el “Período Especial en Tiempos de Paz”, estos restos o excedentes resurgen con fuerza inusitada para diseñar un imaginario contrautópico. Pensados como retorno de lo expulsado durante los sesenta, las “conductas impropias” (ser homosexual, ser intelectual disidente, vivir desempleado) y el “diversionismo ideológico” (escuchar rock, leer revistas extranjeras, usar el pelo largo), entre otros factores, constituyen marcas de la amenazante continuidad entre el adentro y el afuera de la Revolución, residuos que ya no pueden ser gestionados por el gobierno en un período de crisis extrema. De allí que los textos de Gutiérrez del llamado “Ciclo de Centro Habana” constituyan un verdadero desfile de jineteras, balseros, mendigos, y hombres y mujeres polisexuales dispuestos a resignar sus ideales por el más insignificante de los “bisnecitos”.

---

<sup>4</sup> En una entrevista otorgada en agosto de 2010 a la periodista Carmen Lira Saade, del diario mexicano *La jornada*, Fidel Castro reconoce públicamente su responsabilidad en la persecución a homosexuales a mediados de los '60 y la califica como “una gran injusticia” (Saade).

## 2. Reciclaje

También el término “reciclaje” corre el riesgo de convertirse en un significante vaciado de significados por el exceso, de transformarse en una palabra-cadáver por la diversidad de usos y contextos de aparición. Sin embargo, me interesa pensarlo en relación con las connotaciones que lo singularizan. Marilyn Randall muestra que palabras como “traducción”, “imitación”, “plagio”, “alusión”, “intertextualidad”, “apropiación” y “reciclaje”, entre otras, se diferencian menos por las prácticas a las que aluden (diferentes procedimientos y grados de reescritura intencional o no), que por el contexto y las condiciones históricas en las que se las ha empleado y juzgado valorativamente. Así por ejemplo, dice Randall, la imitación fue durante el clasicismo la única forma legitimada de producir arte. El concepto de intertextualidad, por su parte, surgió ante la necesidad teórica de explicar la repetición estética a una generación cuya fe en la originalidad se veía confrontada por el (re)descubrimiento de su propia imposibilidad (Randall). Otros conceptos han derivado de contextos socioeconómicos antes que artísticos o literarios. Por ejemplo, la etimología de “plagio” está vinculada con el acto de retener y hacer trabajar un esclavo ajeno como si fuera propio.

La noción de reciclaje connota una práctica gobernada no por elección sino por necesidad en un contexto de crisis o escasez ambiental, pero también (y sobre todo) económica. “En marzo ya estaba de nuevo en La Habana. Muy tranquilo. Pintando. Experimentaba con algunos materiales de reciclaje. Quiero decir con basura que recogía en las esquinas. Tenía mucho material a mi alcance” (Gutiérrez 2006a 16), dice el “Pedro Juan” narrador de *Animal tropical* al regresar de Suecia. Esta tematización literaria del reciclaje material se proyecta en los textos del cubano en el nivel discursivo. Como sugiere Walter Moser, aunque el núcleo semántico del término “reciclaje” (con sus componentes de repetición, desplazamiento y transformación) tenga sus raíces en el mundo material, puede ser también aplicable a objetos no materiales, tales como figuras, formas, estructuras, paradigmas, e incluso ideas y conceptos (Moser). Asimismo, considerar la mercantilización de objetos y productos culturales cuyo valor artístico se transforma en valor comercial (condición sedimentada durante el capitalismo tardío) contribuye a una conceptualización más delimitada del término. Si la noción de reciclaje implica crear valor a partir de lo que ha perdido (o directamente ya no tiene) valor, “reciclar” un texto propio o ajeno, entonces, supone restaurar su circulación en el campo intelectual y en el mercado literario.

Recordemos la descripción de la azotea del comienzo de *El Rey de La Habana*. En un relato de su primer libro, *Trilogía sucia de La Habana*,<sup>5</sup> Gutiérrez había escrito: “En la azotea tenía una cría de pollos, y dos puercos. Estaban obsesionados

---

<sup>5</sup> Me refiero a “Vida en las azoteas”.

con aquellos animales. Él y su mujer. Y se pasaban horas recostados a la jaula, mirándolos hipnotizados, dándoles algunas cáscaras” (Gutiérrez 2007 94).

En el comienzo del tercer cuento del mismo libro, “Dos hermanas y yo en el medio”, relataba lo siguiente: “La casa se les había llenado de mierda. Hacía pocos años que vivían allí pero ya apestaba a mierda de los pollos y los cerdos que criaban en la terraza” (Gutiérrez 2007 21). En *Animal tropical*, texto posterior en su producción, lemos:

Viven en un cuarto muy pequeño que improvisaron con ladrillos, trozos de tablas y tejas de fibrocemento. De unos cuatro por cuatro metros, en la azotea de ese edificio. [...] Los dos se sientan en la azotea, al fresco, y trabajan un par de horas: hacen collares y pulseras de cuentas para la santería, hebillas, cintillos, adornos para el pelo. Viven de eso (Gutiérrez 2006a 84).

Y más adelante, en la misma novela, refiriéndose a otro personaje:

De todos modos aquello duró poco porque Carmen insistía en utilizar la azotea para criar pollos y puercos. Enseguida averiguó los precios en bolsa negra del pienso, buscó tela metálica para las jaulas y compró veinte pollitos. A duras penas pude sacarla de la casa y salirme de los puercos y los pollos cagando en mi azotea (Gutiérrez 2006a 244).

Mediante la operatoria descripta, ciertos significantes clave configuran un sistema basado en una dialéctica de fragmentación y proliferación, articulado a su vez por el evidente recurso de la paráfrasis y el reciclaje textual autofágico. Asimismo, estas duplicaciones *intra* e intertextuales (habituales en Gutiérrez) son asumidas por ciertos lectores como condición de consumo. Como muestra Omar Calabrese, si la dinámica de todo sistema involucra la relación entre invariantes y variables, en estos ejemplos la repetición constante de espacios reciclados (dicho de otro modo: el reciclaje textual de textos sobre reciclaje) apunta a la “creación de situaciones de demanda/ofertas de satisfacción siempre iguales” (Calabrese 50). Desde esta perspectiva, el concepto de reciclaje en relación con *El Rey de La Habana* gana en pertinencia. A la crisis, la escritura del cubano opone una economía discursiva capaz de reproducir el necesario efecto de escasez. La austeridad lexical, la retórica despojada, el declarado antibarroquismo lingüístico (no hay lugar para ningún lirismo, ninguna expresividad, ningún colorido ni adjetivación profusa), se complementan con el reciclado de espacios y personajes. A la vez, las repeticiones modelan un lector (cercano conceptualmente a la figura del turista) cuyo morbo está habituado a consumir La Habana como paraíso sexual, antiguo campo de concentración para vagos y homosexuales, o epítome del fracaso del comunismo. Como si para Gutiérrez se tratara de poner en escena siempre el mismo espectáculo (o de complacer al niño que quiere oír todas las noches el mismo cuento).

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2006). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos.
- Bauman, Zygmunt (2005). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Barcelona, Paidós.
- Behar, Sonia (2009). *La caída del Hombre Nuevo: narrativa cubana del Período Especial*. New York, Peter Lang Publishing.
- Calabrese, Omar (1987). *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra.
- Castro Ruz, Fidel (1963). "Discurso pronunciado en la clausura del acto para conmemorar el VI aniversario del asalto al palacio presidencial." Portal Cuba. CITMATEL.10/08/2018  
<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1963/esp/f130363e.html>.
- Castro, Edgardo (2011) *Lecturas foucaulteanas. Una historia conceptual de la biopolítica*. La Plata, UNIPE.
- Gutiérrez, Pedro Juan (2004). *El Rey de La Habana*. Barcelona, Anagrama.
- \_\_\_\_\_. (2006a). *Animal tropical*. Barcelona, Anagrama.
- \_\_\_\_\_. (2006b). *El nido de la serpiente*. Barcelona, Anagrama.
- \_\_\_\_\_. (2007). *Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona, Anagrama.
- \_\_\_\_\_. (2015). *Fabián y el caos*. Barcelona, Anagrama.
- Kendall, Tina & Koster, Kristin (2007). "Critical Approaches to Cultural Recycling: Introduction". Other Voices. University of Pennsylvania. 26/03/2018  
<http://www.othervoices.org/3.1/guesteditors/index.php>.
- Moser, Walter (2007). "Garbage and Recycling: From Literary Theme to Mode of Production". Other Voices. University of Pennsylvania. 26/03/2018  
<http://www.othervoices.org/3.1/wmoser/index.php>.
- Randall, Marilyn (2007). "Recycling Recycling or *plus ça change....*". Other Voices. University of Pennsylvania. 26/03/2018  
<http://www.othervoices.org/3.1/mrandall/index.php>.
- Saade, Carmen Lira (2010). "Soy el responsable de la persecución a homosexuales que hubo en Cuba: Fidel Castro". La Jornada. DEMOS. 26/03/2018  
<http://www.jornada.unam.mx/2010/08/31/mundo/026e1mun>.

**PEDRO JUAN GUTIÉRREZ, TENSIONES DE UN ESCRITOR  
DES/GENERADO**

**Cynthia Callegari  
Universidad de Morón  
Argentina**

La literatura se lee e inscribe dentro de la sociedad y es producto de la historia y coyuntura en que se articula, organiza la experiencia social y permite que su sentido se proyecte como palabra política, porque aunque la palabra poética es esencialmente figurativa actúa tejiendo el silencio, estableciendo connotaciones. De tal modo, en este trabajo procuraremos indagar si *Trilogía sucia de La Habana* y *El Rey de la Habana* (textos iniciales de Pedro Juan Gutiérrez, enmarcados en el realismo sucio), representan otra voz, silenciada y no oficial que se levanta contra el pensamiento único sostenido por el discurso del poder.

Los textos que leeremos constituyen una respuesta cruda y con un lenguaje directo contra el “Período especial” en un giro descolonial que nos permite pensar desde categorías negadas, desde otras prácticas y otros cuerpos, para mostrar su contracara sin eufemismos y asumiendo el desafío que implica denunciar un Estado poderoso que desarticula el ejercicio de la libertad y pretende ocultar la existencia de otra versión o de otra realidad. En este sentido nos interesa partir de los aportes teóricos de Walter D. Mignolo sobre los estudios descoloniales. Este autor piensa en el concepto de colonialidad como la implantación del poder ya sea en la lógica del poder político y económico, ya la colonialidad en el ámbito del saber y en el ámbito del ser, esto es, en cuanto a las relaciones subjetivas<sup>1</sup>. Plantea que la matriz colonial sujeta y modela nuestra subjetividad a través de la construcción de un relato, el de la modernidad, que impulsa el consumo como modelo de progreso. Pero no se trata solo del relato de la modernidad, sino que piensa el colonialismo a partir de otros relatos que también operan desde la sujeción que el poder ejerce sobre los individuos, a través de sistemas reguladores de la subjetividad, manejados ya sea desde los movimientos de derechas o de izquierdas. Afirma que “La modernidad produce heridas coloniales, patriarcales (normas y jerarquías que regulan el género y la sexualidad) y racistas (normas y jerarquías que regulan la etnicidad), promueve el entretenimiento banal y narcotiza el pensamiento.” (Mignolo 2017,7). Según Mignolo, el giro descolonial no opera en el interior del sistema sino en las fronteras, desde las categorías de pensamiento y memorias marginadas y soterradas por el poder y, aunque la crítica que sostiene el autor apunta a la expansión de Occidente y el eurocentrismo, afirma que “las alternativas de la izquierda marxista tienen el

---

<sup>1</sup> Véase para el desarrollo de estos aspectos los textos de Walter D. Mignolo en García Linera, A., Mignolo, W., y Walsh, C., *Interculturalidad, descolonización del Estado y del conocimiento*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2017.

problema de pensar a partir de las mismas categorías del liberalismo y el neo-liberalismo, aunque claro está, invirtiendo el contenido, no cambiando su lógica” (Mignolo 2017,15). Según el autor la lógica de la colonialidad opera en tres niveles: el poder, el saber y el ser.

Los dos textos de los que nos ocuparemos operan sobre la “colonialidad del ser (subjetividad, control de la sexualidad y de los roles atribuidos a los géneros)” (Mignolo 2017, 11). Podemos pensar que así como la conquista americana se ha centrado en una semiosis colonial donde el conquistador civilizador cristiano se adueña violentamente de un territorio como un cuerpo sobre el que avanza salvajemente, en un giro descolonial que implica pensar desde categorías negadas, desde otras memorias, otros cuerpos, Rey y Pedro Juan, protagonistas de los textos que leeremos en clave descolonial, saquean, descentran y ponen al desnudo, a través de una actividad falocéntrica, no sólo a los cuerpos y el sexo, sino temas tabúes que permiten mostrar lo prohibido o negado como la pobreza y la marginalidad, visibilizan, entonces, el revés de la trama del discurso del poder. Así recorren un velo sobre la realidad cubana de los años 90 con una escritura procaz, obscena y morbosa.

Pedro Juan Gutiérrez escribe el primer cuento de la *Trilogía* el 5 de agosto de 1994 cuando se produce el Maleconazo como repudio al sistema político impuesto en Cuba. Y cuando publica el libro en 1998 permite mostrar la opresión y el control en el que se desarrollaba la vida bajo el Período Especial. Estas circunstancias de producción hacen de la *Trilogía* una obra del exilio interior o del “insilio”. Recordemos que el autor cuando la publica pierde su trabajo como periodista y, aunque haya viajado al exterior, ha decidido vivir en Cuba donde sus libros no son publicados y circulan de mano a mano:

Me echaron del periodismo. Después de veintiséis años de trabajo. Sin apelación y sin explicaciones. El 11 de enero de 1999. A la calle. Y me convertí en un apestado. Dejé de existir para mis ex compañeros de trabajo y mis conocidos. Todos asustados. Me veían en la calle y miraban a otra parte para no saludarme. Como si yo hubiera contraído la lepra. *Trilogía...* no se ha publicado en Cuba pero ya se publicará. Los otros libros sí se publican poco a poco. En pequeñas ediciones pero salen. Los funcionarios de aquel momento decidieron que *Trilogía...* es un libro político. Y les irritó. Eso es todo. (Quiñones Haces, Rob, 2016).

En este contexto, el personaje-alter ego de Gutiérrez, Pedro Juan decide quedarse y resistir desde adentro:

Pero no me pude asombrar mucho tiempo porque llegaron dos amigos, muy jóvenes, a preguntarme si sería buena idea tirar una balsa al mar por el cabo de San Antonio y llegar a cabo Catoche, o si es mejor salir por el norte directo a Miami. Eran los días del éxodo, en el verano del 94. Una amiga me había dicho el día antes por teléfono: “Se van todos los hombres y los jóvenes. Oh, será un

problema para nosotras.” No era así totalmente. Se quedaba mucha gente incapaz de vivir demasiado lejos, a pesar de todo (Gutiérrez, 82-83)

La *Trilogía* fue un espejo que les mostró a los lectores algo que no se quería mostrar y aquí radica el gesto rebelde y descolonizador de su literatura que desacomoda e impugna al poder:

Lo mejor es la realidad. Al duro. La tomas tal como está en la calle. La agarras con las dos manos y, si tienes fuerza, la levantas y la dejas caer sobre la página en blanco. Y ya. Es fácil. Sin retoques. A veces es tan dura la realidad que la gente no te cree. Leen el cuento y te dicen: “No, no Pedro Juan, hay cosas aquí que no funcionan. Se te fue la mano inventando.” Y no. Nada está inventado. Sólo que me alcanzó la fuerza para agarrar todo el masacote de realidad y dejarlo caer de un solo golpe sobre la página en blanco (Gutiérrez, 104)

Y permite correr la cortina de humo sobre una realidad silenciada por el imaginario revolucionario: “La crisis se ponía bien al rojo en 1995. Todo en crisis: las ideas, los bolsillos, el presente. Del futuro ni hablar.” (Gutiérrez, 146)

El gesto de exhibición de cuerpos de las escenas sexuales responde a un imaginario caribeño cuya producción pareciera estar orientada a ingresar en un mercado literario extranjero ávido de sexo tropical y exotismo:

Freud tiene razón: no hay más que una sola sexualidad, una sola libido – masculina. La sexualidad es esta estructura fuerte, discriminante, centrada en el falo, la castración, el nombre del padre, la represión. No hay otra. De nada sirve soñar con una sexualidad no fálica, no señalada, no marcada. (Baudrillard 1998, 14)

Sin embargo, la exhibición de los cuerpos, mientras muestra lo caliente del sexo permite asociar la producción sexual a la producción textual que replica una estructura dominante, falocéntrica, detrás la cual se asoman las zonas oscuras de la sociedad:

Se desnudaron. Magna con sus costillas marcadas bajo el pellejo. El esqueleto a la vista. (...) Fue la locura. No se cansaron. Si aquello no era amor se parecía mucho. La paranoia del sexo, de las caricias, de la entrega (...)  
Como siempre, se alimentaban con ron, mariguana, maní, cigarrillos. Llegó la noche, durmieron (...) No había dinero para más (...) Tenía que robar algo, arrebatarse un bolso (...) (Gutiérrez 1998, 195-197)

Si Lezama Lima en el capítulo 8 de *Paradiso* desarrolló una poética neobarroca con una exaltación de una “faloscopía”, observatorio del falo, en acción gradual de desafíos, Gutiérrez redobla la apuesta porque con su derroche y repetición mecánica, a través de las prácticas sexuales conlleva el gesto transgresor del interdicto (en términos de Bataille) con una escritura que a través de un realismo

ostensivo y *horror vacui* llena su narración de exceso sexual, con acciones repetidas, redundantes, excesivas pero diferentes. Como explica Baudrillard:

...quizá el porno no es sino una alegoría, es decir, una activación de signos, un intento barroco de sobre-significación rozando lo “grotesco” (...) La obscenidad quema y consume su objeto. Visto muy de cerca, se ve lo que no se había visto nunca –su sexo, usted nunca lo había visto funcionar, ni tan de cerca, ni tampoco en general, afortunadamente para usted. Todo eso es demasiado real, demasiado cercano para ser verdad. Y eso es lo fascinante, el exceso de realidad, la hiperrealidad de la cosa. (Gutiérrez 1998, 33)

Las crónicas que conforman las tres partes que estructuran *Trilogía sucia de La Habana* narran algo escatológico en un contexto “tropical”, los detalles de lo sexual describen y escriben, para hacer público aquello que debía mantenerse en la esfera de lo privado. Hacer público lo privado constituye un gesto pornográfico.

En el *Rey de La Habana* Reinaldo o Rey, apócope apelativo con carga irónica, connota una apreciación valorativa. El gran tamaño de su pene decorado con dos municiones de acero debajo del glande es la sinécdoque de su poder: cetro o corona tanto por el entusiasmo como por la habilidad con que lo maneja.

Desvelada se hace superficie como signo y entra en circulación de los signos: desnudez- design. Igual operación con el *hard core* y el *blue porno*: el órgano sexual, abierto o eréctil, sólo es un signo más en la panoplia hipersexual. Fallo-design. Cuanto más locamente se avanza en la veracidad del sexo, en su operación sin velos, más se sumerge uno en la acumulación de los signos, más se encierra uno en una sobresignificación hasta el infinito, la de lo real que ya no existe, la de un cuerpo que no ha existido nunca. Toda nuestra cultura del cuerpo, incluida la “expresión” de su “deseo”, la estereofonía de su deseo, es de una monstruosidad y una obscenidad irremediable (Gutiérrez 1998, 36)

Son muchas las escenas en ambos textos donde la ostentación de del pene descomunal de los personajes y su acción activa de penetración y/o derroche de semen, dan cuenta de esta elección falocéntrica. Gutiérrez lleva a cabo una experiencia quirúrgica sobre una realidad obscena, morbosa, desagradable, como el bisturí social del escritor. Este exhibicionismo del cuerpo en escenas sexuales es contrario del voyeur que mira que explora (como espectador) el derroche del deseo. Muestra que el cuerpo de los personajes es ineficaz para el trabajo, sucio y animalizado, hiperbólicamente sexual casi nunca reproductivo. El cuerpo se convierte en esta Cuba, en el único espacio perdurable sobre el que se puede ejercer la propiedad.

Los dos textos, focalizan su perspectiva narrativa desde la primera persona, en *Rey de La Habana* un narrador en tercera persona, casi todo el tiempo colocado en la perspectiva del protagonista, sigue la lógica de la picaresca y nos narra la vida y desventuras de este muchacho del barrio de San Leopoldo, el menor de los hijos de la monga, el mulato que comienza su historia con la muerte de su madre,



abuela y el suicidio de su hermano. En *Trilogía sucia de La Habana* una voz trabaja entre lo real y lo ficcional, y mezcla la crónica, la autobiografía y el cuento pero logrando un exhibicionismo autoral que permite hacer catarsis testimonial de los acontecimientos gracias a las reiteraciones, los movimientos circulares del narrador, la violencia de los sucesos y la fijación de un espacio literario que lo mismo ocupa una azotea, un cuarto, un edificio en ruinas, una calle, una barriada, un continuo deambular de un sitio a otro que viene siendo el mismo en la conciencia atormentada del protagonista. El libro es la suma de tres colecciones de historias unidas por el hilo común del relato de autoría que conjuga la crónica, la autobiografía y la ficción. A través de esa voz, que a veces pertenece al personaje y a veces se acerca al autor, las historias se bifurcan en relatos o narraciones que se asemejan al testimonio o a las formas de la literatura confesional. Las autobiografías presuponen un escenario para la confesión y el tono confesional genera un efecto particular de acercamiento, presión, fuerza de verdad que le otorgan un rasgo distintivo a esta literatura del insilio que permite ir mostrando un inframundo urbano hecho de la peor miseria material y espiritual.

Volvimos a la basura al día siguiente. De todos modos, me parece que trabajamos por gusto. Ahora veo más locos y mendigos en la calle. Parece que se reproducen como conejos. Por todas partes uno los ve cochambrosos, borrachos, hablando solos. (Gutiérrez 1998, 254)

En este difuso límite se articula una escritura que corre los límites o fronteras entre los géneros y no se puede categorizar a cuál pertenece ya que presenta características de autobiografía, confesión, autoficción que permite des-clasificar y presentar hechos terribles subsumidos en la ficción y bajo el testimonio de la primera persona o desde la perspectiva del personaje protagonista puede dar cuenta y decir lo que nadie se atreve a decir. En un gesto más de descolonización.

Si, se ha perdido la dignidad. Este país es una cárcel y han logrado meter un esquema represivo en la cabeza de todos. La solución a cualquier problema es imponer reglamentos, rejas, barreras, disciplinas, control. Es insoportable, Pedro Juan.” (...) Y él me contestó muy aireado: “Por eso estamos así. Por ese pesimismo y ese conformismo. Hay que enfrentarlos y denunciarlos. Hay que luchar y decir la verdad. (Gutiérrez 1998, 94)

En ambos textos se siente la voz del autor muy cerca de la historia que está contando, la fuerte presencia de un Yo, individuo frente al hombre político revolucionario. En este sentido, cabe considerar las reflexiones de Teresa Basile, que, si bien están enfocadas en la obra de Antonio José Ponte, resultan esclarecedoras para nuestro análisis:

La privatización de la escritura, su repliegue al interior del artista, su confinamiento al yo (...) detrás del primer plano del yo, se percibe en el fondo el

debilitamiento del *nosotros* que ha caracterizado a tantos movimientos revolucionarios y a tantos programas intelectuales en América Latina. Sin duda, este eclipse de las grandes narrativas emancipatorias del mandato político, del *nosotros*, se revela como una tendencia emergente y compartida en algunos puntos de América Latina, y hace de la década de los noventa un espacio para la revisión de los valores imperantes en los 60 (Basile 2009, 166-167).

Un narrador único, no polifónico toma la voz y muestra el ocaso de la revolución. Un yo, no-nosotros inclusivo que muestra al individuo frente al hombre político revolucionario debilitado. Un sujeto que exhibe las prácticas privadas, el derroche sexual, como una nueva muestra heroica del individuo que confronta la gesta pública revolucionaria.

La escritura es compacta, tacha lo superfluo y toma un ritmo vertiginoso, acelerado que lleva al final con pocas reflexiones mientras va exponiendo desde el exceso la fuerza de la virilidad y, a la vez, una fuerza contraria: el hambre, el dolor, la pobreza, la muerte. Desarticula la utopía y exhibe la pobreza, la indigencia, la falta de trabajo y de viviendas que, devenidas en ruinas y en basureros, no son símbolo de antigüedad sino de abandono y decadencia. Son la metáfora de la utopía perdida:

En mi vida siempre se descuartiza el cabrón triángulo: amor, salud, dinero. El amor es una mentira, el dinero un pájaro volando, la salud se arruina en un minuto. Así estoy. Regresando de muchos caminos. Vives en la utopía y la utopía se desmorona. La culpa no la tiene la utopía. En definitiva, siempre proponía la salvación para el futuro, para la próxima generación, para mañana. Tú tampoco tienes la culpa. Es un karma colectivo. Simplemente. (Gutiérrez 1998, 318)

La exhibición de lo sexual, la pobreza, la violencia y la muerte no conlleva un juicio de valor sobre lo marginal con efecto moralizante, sino que a partir de la hiperrealidad que se expone se procura ver, entender para mostrar su contracara sin eufemismos

El arte sólo sirve para algo si es irreverente, atormentado, lleno de pesadillas y desespero. Sólo un arte irritado, indecente, violento, grosero, puede mostrarnos la otra cara del mundo, la que nunca vemos o nunca queremos ver para evitarles molestias a nuestra conciencia. (Gutiérrez 1998, 105)

Y, de este modo, asumir el desafío que implica denunciar un Estado poderoso que desarticula el ejercicio de la libertad y pretende ocultar la existencia de otra versión o de otra realidad: “Desprendernos de las normas y jerarquías modernas es el primer paso hacia el re-hacernos.” (Mignolo 2017, 7)

## **Bibliografía**

- Baudrillard, Jean. *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1998.  
Basile, Teresa (comp.). *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2009.

- Del Vecchio, Alejandro. “Memorias de un joven indecente: *El nido de la serpiente*, de Pedro Juan Gutiérrez”. *Noticias del diluvio. Textos latinoamericanos de las últimas décadas*. Marinone, Mónica y Tineo, Gabriela (coords.). Mar del Plata: Eudem, 2013. 109-134.
- Gilman, Claudia. “La situación del escritor latinoamericano: la voluntad de politización” en VV. AA. *Cultura y política en los años `60*, Bs. As. Instituto de investigaciones “Gino Germani”, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. 1997.
- Gutiérrez, Pedro Juan. *Trilogía sucia de La Habana*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- \_\_\_\_\_. *El Rey de La Habana*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- Quiñones Haces, Roberto Jesús. “Pedro Juan Gutiérrez se desnuda. En Cuba ha habido, y todavía hay, escritores malditos”. Cubanet, abril 29, 2016. <https://www.cubanet.org/actualidad-destacados/pedro-juan-gutierrez-se-desnuda/>
- Mignolo, Walter. “Prefacio a la primera edición”. *Interculturalidad, descolonización del Estado y del conocimiento*. García Linera, Álvaro, Mignolo, Walter, Walsh, Catherine. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2017. 9-16.

### **33 REVOLUCIONES, DE CANEK SÁNCHEZ GUEVARA, O EL FRACASO DE TODA UTOPIA**

**Gerardo J. Balverde**  
**Universidad Nacional de La Plata/  
Colegio Nacional Rafael Hernández**  
**Argentina**

La figura de Canek Sánchez Guevara como escritor comienza a configurarse y cobrar amplia difusión a partir de su temprana muerte en 2015, y de la publicación póstuma un año después por la editorial internacional Alfaguara del libro *33 revoluciones*, el cual está conformado por la novela breve del mismo nombre más otros ocho relatos de menor extensión, que parecen conformar toda su obra narrativa de ficción. Por otra parte, han empezado a publicarse en España sus diarios, de los cuales ha aparecido sólo el tomo uno, y que llevan el nombre genérico de *Diarios sin motocicleta*, en claro juego con el nombre que los diarios de su mítico abuelo llevaron a ser trasladados al cine por Steven Soderbergh. Y para completar el corpus de su obra debería incluirse un texto autobiográfico que no ha sido recogido en libro pero que es fácilmente hallable en algunos blogs, llamado “Quién soy yo”.

Hijo de Hilda Guevara Gadea y del mexicano Alberto Sánchez Fernández y primer nieto del Che, Canek Sánchez Guevara nació en La Habana en 1974 pero pronto marchó a vivir a Italia y luego a España, siguiendo el rumbo de la profesión de periodista de su padre y de sus compromisos políticos en distintos rincones del mundo. Pero en 1986 regresa a vivir a La Habana y permanece allí hasta 1996, año en que se marcha definitivamente tras la muerte de su madre y por decisión propia, para instalarse en México, la tierra de su padre, en donde morirá en 2015 en una operación de corazón, casi a la misma edad de su abuelo.

En su vida y en su escritura el hecho de ser el nieto del Che y el hecho de haber vivido sus años de formación entre los 12 y los 22 años en Cuba son ineludibles: “Me hice en Cuba: la amé y la odié como sólo se puede odiar algo valioso, algo que es parte fundamental de uno”, afirma en su breve autobiografía *online*, poniendo en claro ese doble sentimiento paradójal, contradictorio y a veces torturante de amar y odiar el lugar de origen. Y con respecto a su linaje, también en la autobiografía cuenta que empezó a ser para todos el nieto del Che al volver a Cuba:

Ser El Nieto del Che fue sumamente difícil; yo estaba acostumbrado a ser yo, a secas y de pronto comenzó a aparecer gente que me decía cómo comportarme, qué debía hacer y qué no, qué cosas decir y qué otras callar. Imagina, para un preanarquista como yo, eso era demasiado. Por supuesto, me empeñé en hacer lo contrario. Mis padres me educaron (como a mis hermanos) con absoluta libertad. De hecho, a veces pienso que me educaron para ser desobediente...

aunque quizás sólo esté buscando excusas, no lo sé. Lo cierto es que pronto comencé a sentirme a disgusto con tal situación.

Así, este joven amante del rock y de la fotografía, de Schopenhauer y de los *Sex Pistols*, fue un joven rebelde, iconoclasta, inconforme con la cultura a la que tenía acceso en su país, hastiado de que se esperara de él la conducta debida al nieto del Che, sin saber él cuál era esa exacta conducta que se le requería pero que, a todas luces, nada tenía que ver con lo que él era y quería ser, y por eso decide alejarse para no volver nunca más.

Sin embargo será la escritura la forma de volver a su amada y odiada Cuba y específicamente a La Habana de los años en que él vivió allí. A partir de su salida, según testimonia su padre en la presentación al libro, Canek Sánchez Guevara se entrega a una escritura errante que comienza con la publicación de un libro de poesía y que sólo termina con su muerte. El primer texto fechado es de 1997, el último de 2014, unos meses antes de la operación en la que muere. El hecho de ser un trotamundos que se dispersaba en numerosas actividades por un lado, y por otro, el hecho de que no estableció contacto con otros cubanos tras su partida, hacen complicada su inserción en alguna corriente o grupo, generación o movimiento, y tientan a señalar que su obra se configura en los márgenes de su generación o apartado de corrientes y recurrencias identificables en la literatura cubana.

Quienes, con respecto a esto, se han ocupado de establecer algunas coordenadas y cartografiar el fin de siglo XX y el inicio del XXI coinciden en que es palpable la existencia de un grupo de escritores nacidos entre 1959 y 1975, nacidos a partir del triunfo de la Revolución y criados en ella y que empiezan a publicar en los 90. Ese conjunto de escritores, denominado ‘Los Novísimos’ por académicos como Francisco Zaragoza Zaldívar o Margarita Mateo Palmer, comparten según ellos constatan, algunos rasgos que permitirían agruparlos y que se tornan evidentes a leer sus ficciones, las cuales los demarcan de la generación anterior por temáticas, personajes, ambientes y posturas frente a la realidad que les ha tocado vivir. En esa dirección, cuando estos críticos señalan dichos rasgos, constantes y recurrencias, resulta imposible no notar las coincidencias y paralelismos que la obra de Canek Sánchez Guevara establece con los escritores por ellos estudiados, a pesar de que su nombre no aparece en dichas listas y cartografías porque aún no había publicado nada, ni formó parte de antologías o talleres en la isla, mientras vivió en ella, pero que están claramente en sus relatos.

Afirma Margarita Mateo Palmer en su artículo de 2002 “La narrativa cubana contemporánea: las puertas del siglo XXI”, lo siguiente:

Hay en ellos una constatación evidente desde muy temprana edad, de la diferencia entre la historia real – aquella que viven cotidianamente- y la oficial – la que se divulga a través de la prensa y los medios masivos de comunicación-. La ruptura que estas experiencias ocasionan en el plano ético contribuye a la

fragmentación del sujeto, vinculada a su vez con el uso de múltiples máscaras que se superponen en la vida cotidiana. Estas experiencias coinciden en buena medida, con algunas ideas puestas en circulación por la posmodernidad acerca del fracaso de los grandes relatos, y se ve acompañada por una intensa crisis económica que afecta notablemente los diferentes estratos de la población cubana. (52).

Una literatura permeada entonces por la desazón que la situación sociopolítica y económica provoca en los jóvenes escritores es la que hace su emergencia en los primeros albores del siglo XXI, pero que en realidad venía gestándose sigilosamente desde los tempranos noventa. El desengaño, el análisis lúcido de la conflictiva problemática social y el enfrentarse a la vieja utopía son líneas que esta generación parece profundizar en sus ficciones, y entre algunas de sus causas no se puede dejar de lado lo que los noventa significaron Cuba: la disolución de la Unión Soviética parece ser un destino posible para la sociedad cubana que se ve frente a un negro horizonte porque la realidad a la que habían estado atada bien o mal por años, se desintegra a ojos vista, tal como apunta Francisco Zaragoza Zaldívar. Señala Carlos Uxó en un artículo que intenta clarificar las constantes entre los Novísimos que, en general, dieron entrada a lo testimonial sin caer en el mero testimonio y manteniendo una perspectiva crítica desde una posición individual que les permite hacer aflorar los problemas, enfrentarlos aunque no necesariamente ofrecer soluciones.

Si entramos ahora en *33 revoluciones*, la novela breve que nos ocupa, podremos ver en ella algunos de los rasgos antes señalados pero también el trabajo original que Sánchez Guevara realiza con ellos.

La novela está dividida en treinta y tres breves capítulos que narran la tediosa vida de un burócrata menor del régimen, joven y desencantado que soporta jefes mediocres y retóricos, que vive rutinariamente en una ciudad donde todo es agobiante y desalentador, desde el calor hasta las conversaciones, desde los rumores hasta las versiones oficiales y desde el hecho de conseguir comida hasta el de salir a intentar divertirse. Como el Mersault de Albert Camus, el protagonista, del cual nunca sabremos el nombre, vive en un estado de incapacidad para integrarse con los otros y sólo disfrutando de algunos pocos placeres: el sexo con una vecina venida de Rusia, los lujos que puede ella comprar en la diplotienda con los dólares que a él le manda su madre desde el extranjero, y la música clásica que escucha a bajo volumen en su pequeño departamento. Sin embargo, por más que el personaje se hunda en su rutina, la realidad irrumpe de manera insistente en su vida. Una tarde va a Santa María, a la playa, y mientras está fumando y mirando, pensando en que nada lo ata a nada, nada le pertenece ni pertenece a algo, y de repente ve a unos jóvenes que viene con un extraño objeto al que tiran al agua y abordan:

El armatoste flota de milagro; al grito de *eureka* se hacen al mar, remando con palos de escoba. Todo es rústico (la balsa, los remos, la tripulación, el país). Los

curiosos arman tremendo alboroto (...) y él acaba por acercarse también, con preocupación y envidia. Le sorprende que no haya acusaciones -itraidores! ¡Gusanos!- ni otras lindezas similares; al contrario, la gente parece ser parte de la odisea. (El entusiasmo es contagioso). (43).

La crisis de los balseiros irrumpe de esta manera en la cotidianeidad del protagonista que había elegido ese sitio por tranquilo y para poder pensar y de repente se vio invadido por la realidad, ante la que no puede permanecer impasible:

Se pregunta si ha estado demasiado sumido en sus pensamientos, al grado de no ver lo que ocurre a su alrededor, o si las cosas pasan demasiado rápido y él, envuelto en su comepeña metafísica, no logra retener los acontecimientos. Es como si su memoria se hubiera subordinado también al gran disco rayado que rige la vida: memoria selectiva, memoria aconejada, memoria límpida, correcta y destilada de impurezas. (44).

Así, frente a la realidad más abrumadora, que no había visto venir y que se le impone como urgente y presente, pide una licencia en el trabajo y empieza a recorrer la ciudad, con una cámara fotográfica en mano, tratando de ver, captar y tomar lo que hasta entonces no había visto, enredado en sus propias elucubraciones acerca del estancamiento de su propia vida. Es por esos días cuando ocurre un hecho que permite situar la novela en un año específico y en un momento preciso de la historia. Una vecina le cuenta que han robado un remolcador en el puerto para escapar del país y que el gobierno lo ha hundido para impedir que los que huyen se salgan con la suya. Pero nadie dice nada y todos son rumores en las calles y los pasillos. Evidentemente este episodio de la novela hace referencia al Remolcador *13 de marzo*, hundido el 13 de julio de 1994, en el que murieron 41 personas que pensaban escapar de la isla y del régimen. El protagonista conversa sobre esto con un amigo:

- Por cierto, ¿sabes algo del Remolcador que hundieron?
- ¿Qué remolcador? Chico, ¿tú nos ha aprendido que las cosas ocurren si el noticiero dice que ocurrieron? ¿Tú has oído alguna versión oficial?- Ante el gesto negativo, el gordo continúa: -si nada han dicho es porque nada pasó. Y eso no se discute, compañero. (58).

Es así que, ante el descubrimiento de la realidad de la que por necesidad muchos eligen escapar, fugarse, huir, abandonar lo poco que dejan por lo que no saben si alcanzarán, que los guardianes del régimen convocan a un mitin. El protagonista asiste, convocado desde su trabajo oficial, para decirle a él y a los otros trabajadores que hay que estar alertas y prevenir cualquier acontecimiento por fuera de las normas establecidas. Prevenir por la fuerza, si es necesario, agrega el orador. Es entonces cuando el protagonista levanta la mano y afirma que no va a reprimir a nadie, lo repite, saca el carné del partido, lo abandona sobre la mesa, vuelve a decir que no reprimirá a nadie y se va. Su pequeña revolución personal lo condena y lo emplaza y, si bien vaga unos días tomando más fotos y viendo cómo la ciudad se vacía, a él tampoco le queda mucho tiempo allí. Las últimas escenas del relato lo

encuentran mirando La Habana desde el mar: “Por primera vez en su vida ve la ciudad desde el mar y piensa que parece una puta vieja y decadente que no ha perdido toda su belleza. Piensa también que la va a extrañar”. (69).

*33 revoluciones* juega abiertamente y desde el título con el triunfo de la revolución cubana, pero también con la imagen de los discos de vinilo que giran a 33 revoluciones para repetir siempre la misma música y si, además, el disco está rayado la cantinela se vuelve torturante por insistente y vacía de significado. En la ritualización de los comportamientos y los discursos los discos rayados de la revolución son las palabras vacías de significado, las costumbres, las respuestas mecánicas, el desabastecimiento, las quejas en voz baja, los ‘vivas’ a los jefes, lo laboral con la foto del gobernante, todo lo que se reitera y se impone sin pensar. La utopía de la revolución se ha desmoronado por completo por los años en que estalla la crisis de los balseros y esa isla en la que muchos creyeron ver la posibilidad del paraíso ha terminado por ser un infierno del que muchos intentan huir.

En lo personal, el protagonista siente que en un tiempo remoto fue el ciudadano modelo:

La patria es lo primero, repetía convencido. Participó con ahínco y siempre puntuó alto en el escalafón. Fue jefe de aula, de escuela, de diversas secciones y federaciones, y hay quien lo recuerda chivateando a compañeros poco dotados para el compromiso político- ideológico. (28).

Pero, para horror de su padres, se vuelve un intelectual: empieza a leer, leer como loco, sin orden ni propósito, y mientras sigue con su vida de ciudadano modelo, las lecturas le traen la demostración de la estrechez de lo cotidiano, le muestran lo que no podrá tener, le patentizan las carencias, y todo esto termina por llevarlo a descubrir los infinitos discos rayados de la realidad en la que vive.

No pone en duda el personaje los ideales de la revolución pasada, la sinceridad y la convicción de los barbudos a los que su padre se unió en su juventud, las transformaciones benéficas del país, la reforma agraria, pero algo se perdió en el devenir del tiempo. Todo lo que antes era utópico ha tornado a su contrario y la imagen que el texto va construyendo de ciudad y sociedad es la imagen de una distopía caribeña, tropical, ritual y agobiante.

Cuando Raymond Williams analiza las ficciones utópicas y su relación con la teoría política señala cuatro tipos de ficciones, las cuales también pueden clarificarse por su negación. Si el paraíso se describe en la ficción utópica como existente en algún lugar, también el infierno es un modo de vida más desdichado y existente en algún lugar.

Ahora bien, Williams también plantea que la transformación voluntaria de la sociedad puede llevar, sin proponérselo, a la distopía:

La transformación voluntaria, en el que un nuevo – pero menos feliz- tipo de vida ha sido originado por degeneración social, por la emergencia o



reemergencia de tipos de orden social dañinos, o por las consecuencias imprevistas y desastrosas de un esfuerzo de mejoramiento social. (111).

Lo que en principio se inició en Cuba como un nuevo orden social que liberaba de un modo opresivo de vida, dependiente y servil, en busca de un hombre nuevo y una nueva sociedad más justa y más libre terminó transformándose en una sociedad degradada en el sentido en que Williams lo enuncia. Una tarde de ron en el malecón, mirando el mar, el protagonista de la novela reflexiona:

A sus espaldas, la ciudad sucia, bella y rota; al frente, el abismo que insinúa la derrota. No es siquiera un dilema, menos una contradicción, sino la certeza de que ese abismo, ese aislamiento, nos define y condiciona. Vencemos al aislarnos y aislándonos nos vencen, piensa. El muro es el mar, la cortina que nos protege y encierra. No hay fronteras; esas aguas son bastión y alambrada, trinchera y foso, barricada y retén. Resistimos el aislamiento. Sobrevivimos en la repetición. (23).

Aquello que en principio, por la voluntad humana, se planteó como camino hacia el mejoramiento social ha mutado, paradójicamente, a la propia condena, como pasa con la idea de aislamiento, pero también con las ideas de resistencia y dignidad. Atormentado por su excesiva lucidez, el personaje de *33 revoluciones* se tortura y se satura con la realidad de lo que ha quedado, y crea pequeños actos de resistencia personal, seduciendo a los sentidos: beber ron, mirar el mar, acostarse con la Rusa, escuchar cassettes de música clásica, sentarse en el balcón, leer a Kundera y si alguien pregunta decir que es Agatha Christie. Así sobrevive, pero sabe que una violencia latente lo cerca y lo circunda como cuando la policía lo detiene por correr, intentando alcanzar la guagua, y le piden disculpas pero le dicen que un negro corriendo es siempre sospechoso. O cuando un amigo lo cita y es para decirle que se va. Cómo encontrar en toda esta realidad degradada, la épica que alguna vez animó el cambio, parece preguntarse el protagonista, actualizando esa idea de los escritores cubanos de los 90 plantean más preguntas que las que pueden responderse y no sugieren soluciones, tal vez porque no las haya, o porque no las encuentren:

Vuelve a preguntarse si no es más que un esteta atormentado, y no sabe qué responder. Por un lado, como cualquier otro en este disco rayado vive inmerso en la épica de la dignidad pobre pero coherente, del sacrificio como *modus vivendi* y la resistencia como superación; por el otro – se tortura- no entiende por qué la pobreza es una obra de arte, o el máximo escalón de la evolución social. (49).

El mundo distópico que la novela va desplegando se nutre de una realidad reconocible con todas las características de la Cuba de los noventa y más precisamente de 1994, el año del hundimiento del remolcador, cuando las huidas eran algo muy frecuente, tanto como los que fracasaban al intentarlo. El personaje principal mira su realidad, la padece y se satura con ella, y finalmente toma una

decisión extrema para escapar de ese mundo en el que alguna vez creyó y que se ha vuelto inviable. En su análisis del socialismo monopolístico representado en la literatura del siglo XX, sostiene Raymond Williams algo que perfectamente cuadra con el final que Canek Sánchez Guevara plantea para su historia y su personaje: “la autorrealización y el autodesarrollo no han de encontrarse en las vinculaciones sociales, sino en la fuga, en el escape,...” (120).

*33 revoluciones* en su factura de relato pulido, cuidado, rítmico y visual presenta una trayectoria individual de una conciencia hastiada que se ve a cada paso más cercada por una realidad que se resquebraja y desmorona hasta volverse distópica en la que comunidad, comunismo, partido y revolución son palabras huecas, vaciadas de todo significado y que sólo remiten a consignas aprendidas de memoria y repetidas sin pensar.

Consciente de la realidad en la que vive pero buscando y encontrando grietas para sustraerse a lo horrible de esa realidad, el protagonista aguanta todo lo que puede, hasta que, al mirar el mar cuya belleza lo subyuga y le permite escaparse, lo que ve son balsas y artefactos flotantes llenos de gente que huye. Entonces no hay ya dónde volver la vista y hay que tomar una decisión que clausure el hastío, la saturación y el absurdo de sostener algo en lo que ya se ha dejado de creer definitivamente.

## **Bibliografía**

- Sánchez Guevara, Canek. *33 revoluciones*. Buenos Aires: Alfaguara, 2016.
- \_\_\_\_\_. “Quién soy yo”. En: [www.misescuba.org](http://www.misescuba.org) 2016/11/11.
- \_\_\_\_\_. *Diarios sin motocicleta*. Logroño. Pepitas de calabaza, 2016.
- Martínez Aherens, Jan. “Bajo la sombra del Che Guevara”. En: [www.elpais.com](http://www.elpais.com) 09/10/2016.
- Mateo Palmer, Margarita. “La narrativa cubana contemporánea: las puertas del siglo XXI”. *Anales de literatura hispanoamericana*. Vol. 31 (2002) pp. 51-64. ISSN 210-4547.
- Uxó, Carlos. “Los novísimos cubanos: primera generación de escritores nacidos en la Revolución”. *Letras hispanas: Revista de Literatura y Cultura*. Universidad de Nevada, Texas. Vol. 7(2010) 186-198.
- Williams, Raymond. “Teoría política: utopías en la Ciencia Ficción”. *Escalera al cielo; utopía y ciencia ficción*. Daniel Link (comp.) Buenos Aires: La Marca Editora. 1994. Colección Cuadernillos de género. 110-125.
- Zaragoza Zaldívar, Francisco. “La narrativa cubana de los noventa”. *Proceedings of the 2. Congresso Brasileiro de Hispanistas*, 2002, São Paulo (SP) [online]. 2002.

## **MAPEANDO EL FUTURO. SOBRE *LAS CUATRO FUGAS DE MANUEL*, DE JESÚS DÍAZ**

**Irina Garbatzky**  
**Universidad Nacional de Rosario/ Instituto de Estudios Críticos en**  
**Humanidades-CONICET**  
**Argentina**

Historias estables, un canon estable, una realidad estable. Ése era el deseo del arte en los años noventa, según Andreas Huyssen; en ese deseo residía su potencialidad utópica, especialmente después de la caída de la Unión Soviética. Los artistas y los escritores que asistían al final del siglo recuperaban y mezclaban elementos de la historia con la ficción como manera de recuperar del pasado, en el centro de la crisis, cierta afirmación de la realidad.

El propio texto de Huyssen, “Recuerdos de utopía”, publicado durante esa década, buscaba despejar la vigencia de algunos valores críticos en el período de gran transformación que representó la caída de la Unión Soviética y el final del siglo XX. Si vuelvo a aquél texto es porque creo que enmarca bien una serie de cuestiones y estrategias presentes en la última narrativa de Jesús Díaz, -me referiré puntualmente a *Las cuatro fugas de Manuel* (2002)-, pero algunas de ellas también podrían pensarse en relación a dos novelas anteriores, *Siberiana* (2000) y *Las palabras perdidas* (1992). El marco que encuadra a las tres, especialmente en *Las cuatro fugas de Manuel*, tiene que ver con el desarme del bloque soviético y la relación que se establece entre Cuba y ese final. Una relación que no sólo supuso cierto tono exotista, -el que podría desprenderse de los trayectos entre el trópico y la Siberia o de la negritud a la nieve-, sino un espejismo trazado entre ambas geografías a partir de las preguntas por los límites, las continuidades y los principios que habían dado forma a la modernidad desde mediados o postrimerías del XIX: el futuro y el modo de construcción del tiempo, casi en primer lugar.

No deja de resultar significativo, por ejemplo, encontrar al año 2001 como fecha de publicación de *Cuba y el día después*, una compilación organizada por Iván de la Nuez que reunió a diferentes escritores cubanos en torno a las inquietudes que provocaba el nuevo milenio: las marcas de lo global, la producción diaspórica, el cuestionamiento del canon, y, fundamentalmente, la pregunta por el tiempo, por el futuro<sup>1</sup>. La compilación de De la Nuez pone en primer plano una paradoja temporal,

---

<sup>1</sup> Señala Arturo Arango: “A pesar de estar concebido una década después de la desaparición de la Unión Soviética y del inicio en Cuba de la crisis denominada bajo el eufemismo de Período especial, *Cuba y el día después* se sitúa en un contexto ya hoy superado: aquel que daba cuenta del desencanto por los valores frustrados y las promesas desaparecidas, del desconcierto ante los destinos inseguros, desconocidos, que nos aguardaban, y también de las nuevas tensiones o esperanzas despertadas por aquellas transformaciones que eliminaron el marco comercial y político en que la Isla se había inscrito progresivamente desde 1960 y, más definitivamente, a partir de 1973. En 2001, aún la densidad del «futuro perdido» era mayor que la visibilidad del «futuro posible», aunque las alternativas definidas por Iván de la Nuez no han variado de forma sustancial de entonces a la fecha” (2010: 80).

que si bien se halla vinculada al caso cubano y se focaliza en el fin del XX, ilumina retrospectivamente un gran problema ligado a las vanguardias, a su teoría del tiempo y a su historiografía. ¿Cómo pensar el futuro cuando en realidad *se regresa de él*? La generación de los “hijos de la revolución”, nacida en los albores de 1959, habitó el singular tiempo revolucionario. Había crecido y se había formado con la conciencia de saberse ya el germen de una nueva humanidad, de estar viviendo *en* el futuro del mundo:

Si algo saben estos escritores, es que no basta con pensar el futuro. Es necesario situarse en él. Y esto a pesar de que se enfrenten, en un acto de esta envergadura, a una paradoja fundamental: el Futuro, así con mayúscula, ya ha sido habitado por ellos. ¿No nacieron y crecieron escuchando que ‘el futuro pertenece por entero al socialismo’? ¿No fueron ellos los elegidos incontaminados, hombres y mujeres que crecerían sin la sombra del capitalismo hasta un mundo sin dinero y sin clases? Ahora, recién despertados del sueño futurista, recién llegados de ese porvenir, se ven conminados a imaginar y vivir un mundo diferente al prometido. Como si se balancearan en una cuerda floja entre el futuro perdido y el futuro posible. (2001: 9-10).

La observación ilumina una clave respecto de la temporalidad de la vanguardia que nos permite observar una diferencia sustancial entre los países que habitaron la revolución y aquellos que no. Es decir, si la temporalidad de la vanguardia se definía y actuaba desde un futuro imaginado y fundante, aunque reprimido siempre por las diversas guerras y las crisis del capitalismo, proponiendo así una estructura temporal recurrente, sostenida por la tensión entre la transformación total y los diversos procesos de represión<sup>2</sup>, ¿cómo leer, ubicados en el fin de siglo y en Cuba, el tiempo de la vanguardia en los momentos históricos en los cuales las visiones utópicas de articulación entre el arte y la vida encontraron un espacio de concreción? ¿Qué ocurría con la categoría de futuridad “después” de la Revolución? ¿Sería posible pensar la futuridad de la vanguardia de la misma manera en la Unión Soviética o en Cuba, a como la pensamos para los casos de Europa, Estados Unidos o América Latina en general?

Acaso el futuro como interrogante y la relación con el tiempo histórico resulte un elemento nodal en la última narrativa de Jesús Díaz, especialmente de *Las palabras perdidas* y de *Las cuatro fugas de Manuel*. Tanto una como otra se encuentran segmentadas a partir del tiempo; el tiempo retrospectivo en *Las palabras perdidas*, que separa los capítulos que transcurren en el presente de La torre Ostánkino y el pasado recordado en La Habana; y el tiempo sin cortes, casi a modo secuencia, en *Las cuatro fugas de Manuel*, separado por las cuatro estaciones

---

<sup>2</sup> Estoy siguiendo el camino que trazó Hal Foster (1994) para pensar la temporalidad específica de las vanguardias en América y Europa Occidental. Según Foster, ese tiempo de las vanguardias en Occidente se definía y actuaba desde un futuro imaginado y fundante, pero reprimido siempre por las diversas guerras y las crisis del capitalismo. La temporalidad para las vanguardias no involucraría la linealidad de un comienzo y un final, sino una estructura temporal recurrente, sostenida por la tensión entre la búsqueda de transformación total y los diversos procesos de represión, por lo que sus resultados deberían leerse como los actos psíquicos teorizados por el psicoanálisis: de manera diferida y retrospectiva.

del año 1991. Acaso no resulte casual, tampoco, que ambos relatos tomen a la Unión Soviética como paisaje, un mundo en límite.

El desmantelamiento de un único futuro posible y la reorganización crítica del mismo subyace a las narraciones; así como el recurso a la historia (la historia de vida y su articulación con la historia política) recuerda lo que mencionaba Huyssen por mantener allí cierto valor reconstitutivo, de potencial transformación. En *Las palabras perdidas*, la historia perdida, ese futuro frustrado de los amigos que teorizaban sobre literatura y proyectaban una revista, termina siendo un material de uso con el cual la escritura se reinicia en novela, que vale decir que en gran parte habla oblicuamente de las propias pérdidas de Díaz (es imposible no trazar similitudes con los episodios de censura sobre novelas y revistas del autor, especialmente el desmantelamiento de la revista *Pensamiento crítico*). En *Las cuatro fugas de Manuel* el recurso a la historia en la forma de ese futuro perdido, se abre y se multiplica, en diversas direcciones y posibilidades para aparecer, a través del testimonio, en su capacidad de mostrar críticamente la precariedad de una vida.

Este recurso a lo testimonial y lo documental era una estrategia que Díaz llevó adelante desde sus primeros cuentos en los años sesenta, -desde las narraciones sobre las luchas contra Batista de *Los años duros*, en 1966, hasta la recopilación y montaje de entrevistas a cubanos exiliados en *De la patria y el exilio*, en 1971-; se trataba de una apuesta formal que desarmaba la estabilidad de la ficción y la acercaba a un artefacto de transmisión crítica de la realidad, siguiendo una premisa ciertamente vanguardista; la de poder dar cuenta de un tiempo tumultuoso y en permanente cambio. En sus narraciones de juventud, Díaz parece acercarse al ideal del escritor de vanguardia que proponía Ángel Rama cuando reivindicó la denostada figura de Norberto Fuentes: una escritura que se saliera de los lugares mitificantes o pre-establecidos de la revolución para explorar las vías desbordantes de ese acontecimiento y crear “la expresión directa y vivida en el plano de la producción estética de la construcción de la realidad de un determinado momento” (Rama 1983: 255).

En qué consistió dicha poética documental en Díaz en las décadas del sesenta y setenta y cómo fue su itinerario sería asunto de un trabajo más extendido que convendría hacer. Lo cierto es que no parece casual que en *Las cuatro fugas de Manuel*, su última novela, escrita durante los años noventa, vuelva, si bien de manera oblicua, a trabajar en torno a este procedimiento. Principalmente me refiero a un pasaje sustancial. Al final de *Las cuatro fugas de Manuel*, cuando la novela ya ha terminado, Díaz coloca un epílogo que invierte todo el signo de lo que acabamos de leer. Casi a la manera del extrañamiento brechtiano, el “epílogo” enmarca la obra y la distancia, estableciendo un nuevo pacto de lectura que nos lleva a repensar el texto y su intervención. Ese epílogo cuenta que Manuel Desdín existió, y llegó a la casa de Jesús Díaz en Berlín, después de haber transitado esos años de fin del mundo y que lo que acabamos de leer no es una creación ficcional, sino un testimonio

mediado, realizado a lo largo de varios años de entrevistas. *Las cuatro fugas de Manuel*, de este modo, construye un montaje de voces, representa la escenificación, objetivizante y distanciada, de la generación de los hijos, que en lugar de fabricar el nuevo presente debe encontrar qué hacer con su futuro. Vale la pena citar un fragmento de ese epílogo:

Yo soy el viejo de esta historia. Pablo Díaz es mi hijo y yo estaba enfrascado en la escritura de *La piel y la máscara*, mi tercera novela, la noche en que se apareció con Manuel a cenar a nuestra casa. Entonces yo disfrutaba de una beca de la Oficina Alemana para las Relaciones Culturales con el Extranjero, DAAD, y vivía en aquel espléndido apartamento de ciento ochenta metros cuadrados en Storkwinkel 12 con Pablo, mi hija Claudia y Marta Sánchez Paredes, que por aquella época era mi esposa. El coste de la casa, por supuesto, corría a cargo de nuestros anfitriones alemanes, ya que como suele decirse yo entonces no tenía ni dónde caerme muerto.

Recién estaba empezando a vivir en el exilio, sabía que la beca terminaría pronto y que debería abandonar Storkwinkel e irme a vivir junto con mi familia sabría dios dónde. Huelga decir que nos sentíamos solos, desconcertados y con mucho miedo al futuro. [...]

Meses después de estar viviendo en Storkwinkel, en un dorado atardecer berlinés que se transformó insensiblemente en noche mientras él hablaba, Manuel contó por primera vez en mi presencia la historia narrada en este libro y desde entonces supe que había contraído la obligación de escribirla. A lo largo de los años le pedí otras veces que me la repitiera hasta que terminó por convertírseme en una obsesión y empecé a contarla yo mismo. [...] (243-244).

“Huelga decir que nos sentíamos solos, desconcertados y con mucho miedo al futuro”. El futuro está en crisis: no hay dónde caerse muerto, no hay estabilidad económica y la precariedad para este grupo de cubanos se enuncia, entre muchísimos otros migrantes mencionados en la novela, como muestra de la fragilidad global. El futuro del nuevo siglo se lee como el miedo al futuro, una obsesión varias veces evocada por los personajes, quienes multiplican sus imaginarios de futuridad. Futuros del pasado, futuros perdidos o ganados, futuros del deseo individual, futuros de lo común, futuros de la ciencia. No existe un futuro promisorio, sino una multiplicación de futuros posibles o de ninguno. El procedimiento crítico persiste en ese dar cuenta de la realidad bajo una forma mediada, que construye una apariencia de ficción y luego la desactiva, mostrando su artificio a los ojos del lector<sup>3</sup>. Aquello que se narra no es la vida como caso

---

<sup>3</sup> “Es en ese contexto de pérdida de confianza en los poderes utópicos del arte para imaginar, aproximarse o encarnar una plenitud utópica (en la vida, en el texto o en la trascendencia) donde el giro contemporáneo hacia la historia, la memoria y el pasado asume su plena significación. Lo que está en juego en Weiss, Kiefer, Wolf, Müller y Kluge no es la creación de la epifanía utópica tan central al modernismo, ni su reverso, la estética del terror y la violencia que constituye la marca de tantas obras literarias y artísticas del modernismo. Ambos modos están ligados fundamentalmente a la fe modernista en la trascendencia efímera, en atravesar la opresiva continuidad del tiempo, en la disrupción redentora, en última instancia, en alguna alteridad radical en una vida distinta. Sin embargo, esa vida distinta siempre se oponía al presente cotidiano que parecía empantanado en los valores tradicionales opresivos, en el dolor y el prejuicio, en la reificación en todos los niveles. Sin embargo, cuando el presente mismo ha soltado las amarras de la tradición, cuando la saturación mediática barre con la diferencia espacial y temporal al hacer que todo lugar, todo tiempo, sea accesible a través del replay instantáneo, el giro hacia la historia y la memoria también puede ser leído como un intento de encontrar un nuevo anclaje. La confianza

paradigmático de un proyecto político, de una clase social o un colectivo, sino que lo que se cuenta son las vicisitudes de *una* vida, desprendida de todo destino cierto.

Vuelvo entonces para comentar brevemente el argumento. El protagonista es un joven cubano, investigador en Física, Manuel Desdín, que ha sido enviado por el gobierno a Járkov, Ucrania, como tantos otros casos de viajes cubanos de formación a la URSS. Manuel es un *atlichnik*, un estudiante brillante, fuera de serie, absolutamente imbuido con el idioma, el ambiente ucraniano y el vínculo con su profesor Dekráchev. Ha descuidado las visitas a Cuba y las amistades con sus compañeros, se ha pronunciado en favor de la *glasnot*, de la independencia de Ucrania y de Gorbachov. Eso, sumado a su inteligencia, alcanza para estar en la mira de la envidia de Lucas Barthélemy, el responsable de becarios en el consultado cubano de la ciudad, quien lo acusa de “extranjerizante”, y por lo tanto le asigna que sea devuelto a Cuba. Manuel se niega a abandonar la posibilidad de hacer una carrera científica y comienza una fuga que lo lleva, durante 1991, por Suecia, Polonia, Rusia, Finlandia y Alemania. Dividida en las cuatro estaciones (verano, otoño, invierno y primavera), que separan los episodios geográficos de las cuatro fugas, cada capítulo insiste en la precariedad del migrante y del fugitivo, en las estigmatizaciones que responden a los estereotipos armados a ambos lados de la Guerra Fría.

Podría pensarse que el libro comienza, justamente, *en* el futuro, del cual se regresa o se escapa: la posibilidad de investigar las leyes de la física en un laboratorio sin parangón en el Instituto de las Bajas Temperaturas de Járkov, repleto de claves secretas al estilo de los relatos de espionaje y ciencia ficción (la novela comienza con el personaje a punto de ejecutar un experimento de altísimo nivel científico). Después de la penalización con la vuelta a Cuba y el paradójico abandono de sus estudios, el futuro como carrera científica en la URSS se desmorona. Su caída aparece anunciada de diversas formas por los personajes que lo rodean. La novia que lo había abandonado, porque “no soportaba Járkov, ciudad feísima, no soportaba a los comunistas, ni a los nacionalistas, ni a aquella vida de mierda *sin futuro* donde todo era política y política y política” (36). Natalia, la amiga chilena hija de un desaparecido en la dictadura de Pinochet, quien le dice que huya a Occidente, porque el ideal del comunismo era un “*futuro* [que] estaba lejos, [...] cada vez más lejos, y él tenía que salvarse ahora, porque después de todo no era un político sino un científico, un ingenuo que no sabía vivir en aquel mundo de fieras” (44). Su maestro, Derkáchev, que le aconseja fugarse: “‘Váyase a Occidente’, [...]. ‘Aunque debo advertirle que no veo nada bueno en el *futuro*, Manuel, nada. Los comunistas perderemos y a cambio no ganará nadie’” (50, los subrayados son míos).

De modo que salir del mundo comunista no es, en principio, ni para Manuel ni para sus amigos, algo deseable, ni tampoco la idea de un encuentro con la libertad

---

depositada en la memoria en la esfera social marca el deseo de resistir a la delimitación de la subjetividad y a la desintegración de la cohesión social. [...] El deseo de historia, de la obra de arte original, del objeto museal auténtico, es paralelo en mi opinión al deseo de lo real, en un tiempo en que la realidad se nos escapa más que nunca (Huyssen 270-271).

—de hecho los discursos liberales en boca de estadounidenses o alemanes son tratados con bastante ironía. La fuga de Ucrania representa la pérdida de un hogar, y el capitalismo una alteridad inminente que no se sabe muy bien cómo transitar. El fin de la URSS como fin de la historia se tematiza en la noticia que lleva una mujer chilena mientras el protagonista se recupera, entre fiebre y delirio, del intento frustrado de escapar por la frontera del norte:

Manuel no la entendió, los países no desaparecen, dijo, tenía que haber algún error. "¡La Historia es un error!" exclamó Ayinray arrancándose la bufanda de un tirón mientras añadía, ¿qué iban a hacer ahora los comunistas de este mundo, Dios? [...] ¿Y qué iba a ser de Chile? ¿Qué de los camaradas? ¿Qué iba a ser de Cuba, nuestra llamita de esperanza? *El futuro estaba perdido*, afirmó volviendo a mirarlo a los ojos, ¿no lo creía así? (138-139, el subrayado es mío).

La percepción de un contexto de convulsión y fuerte crisis, opiniones desencontradas y desolación fue retratada por Susan Buck Morss en el último capítulo de *Mundo soñado y catástrofe*, el relato de sus años de intercambio intelectual entre Estados Unidos y la URSS, entre 1988 y 1993. La caída, según la autora, había sido la de la apuesta progresista de las utopías tecnológicas y las utopías de masas, un ideal que había configurado, con sus claras divergencias, tanto al Este como al Oeste. De cara a ese final, Buck Morss reflexionaba sobre la injerencia de la sociedad civil, los movimientos ecologistas o de género, en las nuevas construcciones identitarias que podrían trazarse después de la catástrofe<sup>4</sup>. Esas construcciones, afirmaba, habían tenido su emergencia no a pesar de, sino gracias a esa forma de vida alternativa que habían sido los estados soviéticos, y el momento de esa percepción, en el filo de la crisis, pudo vivirse como un brevísimo período promisorio, aunque muy prontamente sucumbió cuando el desmoronamiento de la URSS terminó significando la incorporación al neoliberalismo de Occidente en términos de la desigualdad que el capitalismo implicaba.

Esas pequeñas ráfagas de indecisión entre el optimismo y el desastre se encuentran en sintonía con la atmósfera de la novela de Díaz, donde el futuro

---

<sup>4</sup> El libro de Susan Buck Morss *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste* (2004) resulta muy iluminador para pensar a un tiempo los idearios de la modernidad como dispositivos que operaron a nivel mundial, y con ello la desolación estrepitosa en la que quedó el mundo después de la Guerra Fría. Escrito al cabo de una serie de intercambios e investigaciones que Buck Morss trazó, viajando a la URSS entre 1988 y 1993, a lo largo del libro la autora indaga diferentes momentos de la vanguardia y la historia soviética, para pensar sus invenciones y sus efectos, y para elaborar, en ese momento en que escribe, la pregunta por el pasaje entre modernidad y posmodernidad. El texto, (sus ambivalencias, su pasión crítica), es conmovedor. Dice al comienzo: "Más que poner el énfasis en la exclusividad de los pasados de grupos humanos concretos, este libro expone un relato de coincidencias. Interpreta los desarrollos culturales del siglo XX dentro de regímenes políticos opuestos como variaciones de un tema común, el sueño utópico que la modernidad industrial podría proporcionar y, de hecho, proporcionaría, felicidad a las masas. Este sueño se ha transformado una y otra vez en una pesadilla que ha llevado a las catástrofes de la guerra, a la explotación, a la dictadura y a la destrucción tecnológica. Continuar con el mismo sueño en el futuro, impermeable a los peligros ecológicos, sería poco menos que un suicidio. No obstante, estos efectos catastróficos necesitan ser evaluados en nombre de la esperanza democrática y utópica a la que el sueño dio expresión y no como un rechazo del mismo. Un mundo organizado por el capital mundial en el que la producción industrial continúa con su expansión, aunque esta vez de una manera que es indiferente al bienestar de las masas y exentas de trabas políticas, no es un mundo en que las catástrofes vayan a desaparecer. Éstas continuarán sucediendo y nadie será responsable de ellas" (2004: 17).



perdido se lee a la luz de la revisión de los diversos futuros del pasado presentados de manera crítica. A pesar de que el futuro concreto que se le abre a Desdín tiene que ver con sus abuelos, -gracias a sus cartas de ciudadanía es recibido como refugiado en Alemania-, su mirada no deja de estar preñada de un escepticismo existencial, como si la fuga de sus antecesores en realidad pronosticara un exilio permanente.

Frau Genevieve Dessín tenía desplegados sobre el escritorio un montón de viejos papeles que él miró sin interés hasta que ella dijo, "Son éstos". Sorprendido, Manuel rodeó el mueble para ver de frente aquel remoto testimonio de sus orígenes. No consiguió entender más que los nombres de sus abuelos, escritos a mano en una elaboradísima letra gótica bajo las fotos gastadas del rostro de dos jóvenes, ellos mismos, *cuando tenían todo el futuro por delante* y no podían prever que una corriente salvaje los arrastraría desde su niebla natal hasta el sol calcinante del trópico. Acarició las fotos, sufrió un mareo y tuvo que sentarse. *No se sentía feliz, sino aterrado.*

Frau Genevieve Dessín le puso una mano regordeta sobre el hombro, ¿contento al fin? "Sí", mintió Manuel, "mucho". (207, el subrayado es mío)

De este modo, aunque el Futuro con mayúscula se desvanezca, reaparecen futuridades específicas, mínimas. Algunas son concretas y triviales, -el deseo del destino aciago para los enemigos, la plenitud para los amigos<sup>5</sup>-; otras, decisiones más contundentes, como la posibilidad de vivir en Miami y la tensión que ocurre cuando en la Embajada estadounidense descubre que para que allí lo acepten debe revelar los secretos aprendidos en Járkov. La Guerra Fría persiste aún después de su final, y en ese marco lo que parece definir a Manuel no son los vínculos con la patria sino los lazos con las personas, vivencias o afectos desperdigados de la trama de una vida que resisten cualquier abstracción valorativa y por lo tanto se sustraen a cualquier intercambio o marco ideológico (en el caso de la embajada estadounidense Manuel se niega no por no traicionar una idea política sino por no querer perjudicar a su maestro Derkáchev).

En síntesis, me interesa sugerir que *Las cuatro fugas de Manuel* se articula a través de una paradoja: a medida que se resquebraja, hacia fin de siglo, la idea de un futuro unívoco, -el que sostenía en el presente revolucionario la ruptura radical del tiempo-, se afirma en la escritura el convencimiento del poder del arte como medio para transmitir y observar críticamente experiencias únicas, asociadas con acontecimientos clave de la historia política. Si su obra ha sido señalada como un excursus a través de los años de la ilusión a la desilusión (Guerrero 2002), es interesante observar que este pasaje no menoscaba la persistencia de un valor moderno y característico de la producción del autor durante los años sesenta y

---

<sup>5</sup> "En el expreso Federico Chopin que lo condujo de vuelta a Varsovia, Manuel tuvo tiempo para soñar un infierno donde sufrirían *por siempre jamás* todos los que alguna vez le habían hecho daño, desde Lucas Barthelemy a la teniente sueca, un limbo donde perderían su tiempo los estúpidos que lo habían envidiado, y *un mundo feliz, pequeño, privado*, en el que vivirían su madre, sus amigos, sus novias y también el capitán del Nicolás Copérnico, un hombre que respiraba la calma de la sabiduría y la desesperanza y a quien le hubiera encantado tener como amigo y consejero" (109, el subrayado es mío).

setenta: me refiero al valor otorgado a la mirada crítica en la producción intelectual y estética, y la confianza en su eficacia para transfigurar la realidad; cuestión no menor, en un contexto de enorme crisis de los grandes relatos culturales. Hacia finales de siglo XX el futuro como heterotopía se fragmenta en múltiples posibilidades: colectivas, afectivas, individuales, científicas, políticas. Aunque ello supusiera volver de ese futuro pasado, acaso en la vía de salida continúen vigentes ciertos procedimientos, también propios de la modernidad, ligados a la afirmación de la realidad, de la historia de vida y de la memoria, en un momento en el cual, en palabras de Huysen, la misma búsqueda de lo real y su deseo de temporalidad se ha vuelto utópica (271). Efectivamente, hacia finales de siglo XX, la posibilidad del “mundo otro” ha caído, junto al Futuro, como consecuencia de la igualación y homogeneización global que produjo la demolición del comunismo, sin embargo en ese contexto la importancia de la mirada crítica se reduplica, ya que sólo ella es capaz de recortar, distanciar, denunciar y poner en discusión el orden del discurso. El pensamiento crítico, -para evocar el nombre de aquella revista que Díaz coordinó entre el 67 y el 71-, está ahora puesto en una mirada desordenadora de la futuridad, capaz de reunir lo dispar y mostrar su conflicto, continuaría manteniendo una potencialidad impensada en una época distinta, una historia ahora percibida en sus límites o pérdidas.

## **Bibliografía**

- Arango, Arturo. “Cuba, los intelectuales ante un futuro que ya es presente”, *Temas* 64 (2010): 80-90.
- Buck Morss, Susan. *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: A. Machado libros, 2004.
- De la Nuez, Iván. “El Hombre Nuevo ante el otro futuro”, *Almanaque. Cuba y el día después*. Barcelona: Mondadori, 2001. 9-20.
- Díaz, Jesús. *Siberiana*. Madrid: Espasa Calpe, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Las cuatro fugas de Manuel*. Madrid: Espasa Calpe, 2002.
- Foster, Hal. “What's neo about the neo-avant-garde?” *October* 70, (1994): 5-32.
- Guerrero, Gustavo. “Jesús Díaz: ilusión y desilusión”, *Revista Encuentro de la cultura cubana* 25, (2002): 10-18.
- Huysen, Andreas (2002). “Recuerdos de utopía”, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*. Buenos Aires: FCE. 247-271.
- Rama, Ángel. "Norberto Fuentes. El escritor en la tormenta revolucionaria". *Literatura y clase social*. México: Folios, 1983. 231-261.

**ANIMAL TROPICAL DE PEDRO JUAN GUTIÉRREZ:  
AUTOFIGURACIÓN DE UN ARTISTA CÍNICO**

**Martha Campobello  
Universidad de Morón  
Argentina**

El vínculo literatura-política que se extendió dentro del campo cultural cubano a partir de la Revolución fue tomando diferentes variaciones, giros, virajes que marcaron zonas de adhesión, rechazo, inclusiones y exclusiones que caracterizaron la intervención cultural desde los años 60 en adelante, La relación del escritor con la política resultó el enclave fundamental para determinar el posicionamiento de los escritores dentro del campo intelectual y su legitimidad, operada y consagrada en el seno de la adhesión a la revolución. Como afirma Claudia Gilman:

La relación de los intelectuales cubanos en particular y los latinoamericanos en general con el Estado cubano definió cambios importantes en las colocaciones respecto de las cuestiones centrales que se discutieron en el período, como por ejemplo, la función de la literatura y de la experimentación artística, el rol del escritor frente a la sociedad, los criterios normativos del arte y la relación entre los intelectuales y el poder. (Gilman 1997,175)

La configuración de los escritores como intelectuales en los años 60 y 70 estuvo marcada por su participación en la vida pública. El proceso que hace de un escritor un intelectual implica la circulación y legitimación de su palabra, su reconocimiento dentro del campo intelectual, en primer lugar como conciencia crítica de la sociedad, y luego, en un giro impulsado desde el progresismo revolucionario, la asunción de una actitud comprometida tanto en el arte como en la acción, en la praxis política directa. Giro que trascendió los límites de la isla y se extendió al espectro latinoamericano en general.

Los avatares del caso Padilla y la Primavera de Praga y las posiciones sostenidas en el Congreso Cultural celebrado en La Habana en 1968 fueron marcando el giro hacia una actitud antiintelectualista que representó una divisoria de aguas en el mundo intelectual, y suscitó polémicas fervorosas. El intelectual entendido como conciencia crítica de la sociedad comienza a ser denostado y acusado de burgués e individualista y el Estado impulsa y sostiene el modelo del intelectual comprometido con la revolución. Así es que "...fuera de la revolución, nada." A partir de este contexto previo, en diálogo confrontativo con la modelización establecida por el Estado cubano es que me interesa analizar la configuración como escritor que construye Pedro Juan Gutiérrez, en otro contexto problemático como lo fue el Período Especial.

La voluntad de politización que marcó la participación de los escritores en la vida política cubana sigue presente pero con signo inverso en los 90: ahora la

literatura parece ser el medio privilegiado para denunciar la debacle económica que puso a la sociedad cubana en estado de carencia durante el Período Especial. En el caso particular de la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez la escritura, tal como él mismo lo declara, es un espacio de catarsis furiosa, procaz y desencantada frente a la realidad que le toca vivir. Me centraré en la novela *Animal tropical* donde apuesta a jugar con los límites de los géneros. Al recurrir a la estrategia de la autoficción, la trama novelesca se desliza hacia lo autobiográfico para construir una figuración de sí mismo como escritor que se coloca en las antípodas del modelo de intelectual revolucionario impuesto por el sistema, que desbarata y revierte los lugares asignados a la politización: el espacio público y revolucionario se sustituye por el espacio privado y hedonista. El propósito de este trabajo será analizar en el texto las marcas de la ruptura respecto del intelectual prefigurado por el discurso revolucionario. Así Pedro Juan Gutiérrez sostiene otro gesto de sentido político, la defensa de la libertad individual como así también, la crítica al sistema en ruinas y desde este lugar vuelve a posicionarse y a adoptar la figura del intelectual como “conciencia crítica de la sociedad”, tal como él mismo afirma en su ensayo “Verdad y mentira en la literatura”:

La literatura, el arte y la espiritualidad—comprendidas en su extraordinaria diversidad planetaria—son las únicas defensas que tenemos en este mundo, regido por el espíritu mercantilista y por las imposiciones de la tecnología. La simplificación del pensamiento y de las ideas, y su reducción hasta colocar en el primer plano el dinero y la tecnología, nos conducen a un mundo incomprensible donde las esencias del ser humano se disuelven. A pesar de lo anterior, no creo en el apocalipsis. Soy optimista. Estoy convencido de que estos duros años de caos y vértigo que vivimos hace ya algunas décadas, serán rebasados y entraremos en tiempos de equilibrio y cordura. Mientras tanto, creo profundamente en el papel del escritor como la conciencia alerta y crítica de la sociedad. Ese oficio paralelo lo ejerce el escritor sin proponérselo. Sin desearlo. De un modo oblicuo e indirecto, pero real y efectivo. El escritor auténtico fue, es, y será, por los siglos de los siglos, un hereje total y absoluto. Y sabe que sólo puede ser fiel a sí mismo. (Gutiérrez 2001)<sup>1</sup>

Desde este posicionamiento Gutiérrez asume una actitud de crítica política, de denuncia y disidencia, enmascarada a través de la autofiguración en el personaje de Pedro Juan que en la novela representa la imagen estereotipada de un escritor cínico, exhibicionista, que le da al mercado europeo, en franca complacencia, la cuota de sexo exótico y tropical, esperable por lectores comunes. Un personaje que se regodea en el placer de “templar, beber y fumar”, tres acciones claves que atraviesan su obra, hedonista e individualista puro. Detrás de esta máscara, emerge

---

<sup>1</sup> Este ensayo “Verdad y mentira en la literatura” ha tenido variada difusión: fue publicado en *Caribe: revista de cultura y literatura*, Marquette University, octubre 2001 y en [www.pedrojuangutierrez.com](http://www.pedrojuangutierrez.com) (última consulta 22-1-18) y en *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, otoño-invierno 2002-2003) N° 26-27, p 276-282.

un intelectual que juega a dos puntas: se vale de los artilugios del mercado para poner en circulación la disidencia.

Ya es sabido que tanto en *trilogía sucia de La Habana*, *El nido de la serpiente* como en *Animal tropical* Pedro Juan Gutiérrez recurre a la estrategia de la autoficción creando al personaje de Pedro Juan para jugar a borrar los límites entre la realidad y la ficción y tensar así los pactos de lectura. Y a pesar de que la nota paratextual al comienzo de la novela resalta su carácter ficcional, las marcas referenciales a la propia vida del autor se cuelan en Pedro Juan, personaje que aparece como escritor de la *Trilogía sucia...*, pintor, ficcionalizando su propia vida en la azotea de la calle San Lázaro en Centro Habana al entrecruzarla con una vida en que también se debate a dos puntas, entre la posibilidad o no de escribir la novela *Mucho corazón* y sus aventuras con sus amantes, Gloria, la mulata cubana y Agnetta, la sueca. Pero tras la máscara hedonista de una historia anodina de las relaciones de amor y sexo, emerge la figura de un Pedro Juan reflexivo, desencantado, cínico, que expresa la crítica a la coyuntura del momento, a la caída de las utopías, la falta de libertad y al desbarajuste y hambre que se vive en el Período Especial.

La primera problemática que salta a la vista en relación con el posicionamiento como intelectual en franca ruptura con el modelo revolucionario es la defensa de la libertad y la escritura como ejercicio de libertad, sin imposiciones externas, en franca oposición al modelo de intelectual (o antiintelectual) cooptado por el Estado, así el personaje afirma al inicio de la novela:

Nunca puedo esperar que alguien me dé la libertad. La libertad tiene que construirla uno mismo. ¿Cómo? Cada quien tiene que descubrirlo por sí mismo. Mi libertad la construyo escribiendo, pintando, sosteniendo mi visión simple del mundo, acechando en la jungla como un animal, impidiendo intromisiones en mi vida privada. Lo esencial para el hombre es la libertad. Interior y exterior. Atreverse a ser uno mismo en cualquier circunstancia y lugar. (Gutiérrez 2016, 18)

Si bien el propio autor declara que una de las lecturas posibles de su obra es la política, pero que no es la única ni la privilegiada<sup>2</sup>, la figuración del modelo de escritor ficcionalizado en ella puede ser leída en clave política. Dentro del modelo de intelectual es muy significativo el discurso del Che Guevara, “El socialismo y el hombre en Cuba” (1965) donde exalta la asimilación del hombre a la masa educada y guiada por los mejores cuadros del Partido. Esta figura, el hombre nuevo, depone su individualismo en aras del sacrificio colectivo. Por el contrario, la autofiguración de Pedro Juan, se regodea en la libertad individual de gozar de los placeres mundanos, actitud, por otra parte, no sólo de desencanto respecto de la utopía revolucionaria sino también a tono con la postmodernidad. El Che exaltaba la

---

<sup>2</sup> Véase la entrevista realizada en el marco de XIX Encuentro Internacional de Escritores de Conarte, realizado en el Tecnológico de Monterrey, México entre el 19 y el 21 de noviembre de 2014. Disponible en la web, <https://www.youtube.com/watch?v=OhzMr8vLOjw> (última consulta 29 de enero de 2018)

proyección a futuro, la búsqueda de una sociedad utópica en comunión, una vez desechado el individualismo burgués. Así lo afirmaba:

Ya no marchan completamente solos, por veredas extraviadas, hacia lejanos anhelos. Siguen a su vanguardia, constituida por el partido, por los obreros de avanzada, por los hombres de avanzada que caminan ligados a las masas y en estrecha comunión con ellas. Las vanguardias tienen su vista puesta en el futuro y en su recompensa, pero esta no se vislumbra como algo individual; el premio es la nueva sociedad donde los hombres tendrán características distintas: la sociedad del hombre comunista. (Guevara 1965)

Pedro Juan, en la vereda opuesta, se construye como cínico y desencantado. Una muestra se ve en un diálogo con Gloria:

-Nos hicieron concentrarnos en el resto. Y olvidarnos de nosotros mismos.

-Por eso estás tan amargado.

-Y tan confundido. Y tan defraudado de todo. Al menos no me suicidé, que ya es bastante. Ahora me salva el cinismo. Cada día soy más cínico y más escéptico. Lo único que quiero es apartarme. Que sigan tirándose piedras entre ellos. Que sigan con el odio y el rencor de por vida. Pero a mí que no me jodan más, que no me golpeen más en nombre de esto de de aquello. Yo lo que necesito es cuatro dólares en el bolsillo y un poco de amor y compasión en mi corazón. (Gutiérrez 2016, 110)

En otra vuelta de tuerca, el texto también podría ser leído desde las características de la postmodernidad. Como afirma Gilles Lipovetsky (1994), a partir de la caída de los grandes relatos de la modernidad, el individualismo hedonista se ha vuelto legítimo, asistimos a la liberación de las costumbres y la sexualidad, a la búsqueda de la propia identidad, el narcisismo vacío. La era de la revolución, de la esperanza en el futuro ha concluido. El sujeto postmoderno se regodea en la exposición de su mundo privado. Pedro Juan parece responder a la figura de un Narciso seductor, a quien no le interesa la política. De hecho, en muchas entrevistas rehúye a la lectura política de sus obras<sup>3</sup>. Justamente el símil autobiográfico de la escritura de autoficción es funcional al narcisismo; el sujeto se exhibe, monta una escena de la que simula ser parte, construye la historia de una vida privada, individual y libertaria, que existe performativamente al ser contada.

Por otro lado, y como parte de su rechazo al modelo del intelectual revolucionario, puede leerse en la escena en que realiza un escrutinio de su biblioteca. Gesto paródico y sarcástico ya que justamente lo que descarta son los libros de política revolucionaria, los que tematizan el vínculo entre arte y política, la narrativa correspondiente al realismo socialista ruso:

---

<sup>3</sup> Véase al respecto la entrevista realizada por Marilyn Bobes, "Animal literario" publicada en *La gaceta de Cuba*, La Habana, julio-agosto de 2004. Disponible en la web <http://www.pedrojuangutierrez.com>.

Dediqué el día siguiente a comer mangos. Y a despojar mis estanterías de libros inútiles. Pesaban demasiado en mi pequeña biblioteca...las opiniones de Lunacharski sobre cultura, arte y literatura. *La fortaleza de Brest, Así se forjó el acero*. Engels acerca del arte, *Un hombre de verdad*, de Boris Polevoi, folletos de discursos, arengas a favor de esto y en contra de esto otro, *Crisis y cambio en la izquierda, La espiral de la traición de fulanito, Estética y revolución, La revolución traicionada* de Trotski. (Gutiérrez 2016, 68-69)

En oposición a la moral establecida, una muestra de la hipocresía del Poder, siempre en defensa de su individualismo:

-¿Quién inventa las prohibiciones? Alguien las inventa a su conveniencia y decide por ti: “Puedes hacer esto, no puedes hacer aquello. Aquello otro te hace daño. Lo moral es esto y lo inmoral...”, ahhh, ya me han jodido demasiado la vida con leyes y prohibiciones y órdenes. Me tienen hasta los cojones con todo eso de la moral, la ética y lo correcto y lo incorrecto. Y al final descubres que esos señores viven como dioses del Olimpo y derrochan todo en medio del lujo. Pero lo hacen en secreto, para que nadie lo vea y en público siguen haciendo promesas y el futuro será mejor. (Gutiérrez 2016, 143)

Para concluir, sabemos que el escritor forma parte de un contexto y un campo intelectual al que responde y con el que se puede vincular de diferentes maneras. Independientemente de las declaraciones específicas del autor, podemos atender al funcionamiento de los discursos en la sociedad, sus posibilidades de suscitar lecturas, polémicas, respuestas dentro del sistema literario y, en este sentido, las reflexiones de Pedro Juan nos llevan a pensar y a examinar la relación siempre controvertida entre los intelectuales y el poder en Cuba. En el artículo “El intelectual y la revolución, Contrapunteo cubano del nihilismo y el civismo”, publicado en la *Revista Encuentro* en el año 2000, cuyo título parodia el clásico ensayo de Fernando Ortiz *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Rafael Rojas hace un examen de la relación entre los intelectuales cubanos y el poder remontándose al siglo XIX y construye una genealogía de escritores que pasaron del entusiasmo y el compromiso con la revolución al desencanto, herencia de la filosofía nihilista y de un extendido sentimiento de fracaso respecto de la política. Pedro Juan Gutiérrez deja entrever una postura política en esta línea. La desolación frente a la vida en Cuba durante el Período Especial.

Alejandro Del Vecchio, en un exhaustivo análisis de *Nido de la serpiente* y la narrativa general de Gutiérrez lee el agotamiento de un sistema de escritura que se vuelve repetitivo y se “asfixia en la repetición de una operatoria de mercado” (2013, 132). Efectivamente, las obras de Gutiérrez reiteran, desde el realismo sucio, la construcción de un yo que se mueve entre la seducción y el narcisismo postmoderno, pero, detrás de esta máscara, hay un plus de significación que radica en el hecho de confrontar con los modelos preestablecidos y pregonar la libertad a ultranza del intelectual. De alguna manera, recurrir a la autoficción implica borrar los límites entre la realidad y la ficción, entre el personaje literario y la propia vida y esto

permite ampliar el horizonte de referencialidad: no sólo podemos ver únicamente la imagen de Pedro Juan Gutiérrez sino, tras la ficción, la imagen de un personaje que en función de autor encarna un sujeto que reclama ser libre. Al mismo tiempo, la estrategia autoficcional exacerba el efecto de realidad. Dentro del marco de la estética realista, en el juego con el borramiento de los límites la impronta autoficcional le confiere a la escritura un efecto de realidad más fuerte que potencia la denuncia y la lectura en clave política.

Por otra parte, aunque las diferencias en el plano del tratamiento estético del lenguaje literario sean muy significativas y Gutiérrez niegue afinidades con la tradición literaria cubana, -de cuyo barroquismo reniega- podemos ubicar al autor en una tendencia dentro de la literatura cubana que entronca el compromiso, el goce y el desencanto y que tiene como sus más conspicuos exponentes desde Guillermo Cabrera Infante y Reinaldo Arenas a Leonardo Padura o Abilio Estévez.

## Bibliografía

- Bobes, Marilyn. “Animal literario”: *La gaceta de Cuba*, La Habana, julio-agosto 2004 [http://www.pedrojuangutierrez.com/Entrevista\\_ES\\_La%20gaceta%20ode%20Cuba.htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Entrevista_ES_La%20gaceta%20ode%20Cuba.htm)
- Del Vecchio, Alejandro. “Memorias de un joven indecente: *El nido de la serpiente*, de Pedro Juan Gutiérrez”. *Noticias del diluvio. Textos latinoamericanos de las últimas décadas*. Marinone, Mónica y Tineo, Gabriela, coords. Mar del Plata: Eudem, 2013. 109-134.
- Gilman, Claudia. “La situación del escritor latinoamericano: la voluntad de politización”. *Cultura y política en los años `60*, VV.AA. Buenos Aires: Instituto de investigaciones “Gino Germani”, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. 1997. 171-186.
- \_\_\_\_\_. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.
- Guevara, Ernesto. “El socialismo y el hombre en Cuba”. <https://www.marxists.org/espanol/guevara/65-socyh.htm>
- Gutiérrez, Pedro Juan. *Animal Tropical*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- \_\_\_\_\_. *El nido de la serpiente*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- \_\_\_\_\_. “Verdad y mentira en la literatura”, *Caribe: revista de cultura y literatura*, Marquette University, octubre 2001 y en [www.pedrojuangutierrez.com](http://www.pedrojuangutierrez.com)
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío, Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama, 1994.
- Rojas, Rafael. “El intelectual y la revolución, Contrapunteo cubano del nihilismo y el civismo”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, primavera-verano 2000, N° 16-17, 80-88.



## ECOS FANTASMALES DE LAS LUCES EN LA NOVELA *TÚ, LA OSCURIDAD* DE MAYRA MONTERO

**Magdalena Arnoux**  
**Universidad de Buenos Aires/Universidad Nacional de San Martín**  
**Argentina**

### *Introducción*

El objetivo de esta intervención es proponer una lectura de la novela *Tú, la oscuridad* de la cubana Mayra Montero en constelación con esa pléyade de textos narrativos cubanos que desde mediados del siglo XX construyen una visión crítica del imaginario ilustrado. En este caso, se trataría de una réplica tardía de este gesto si tenemos en cuenta que la novela fue publicada en 1995 y que los textos más emblemáticos al respecto fueron editados varias décadas antes: en 1949, *El reino de este mundo*; en 1962, *El siglo de las luces*; en 1974, el *Concierto barroco* de A. Carpentier; y en 1968, *El mundo alucinante*, de R. Arenas, por dar algunos ejemplos.

La originalidad de Montero con respecto a sus predecesores es que el cuestionamiento del relato oficial, que postula la Ilustración como modelo del cual abrevaron los procesos independentistas latinoamericanos del siglo XIX, apunta principalmente a su imaginario científico, articulado en torno a la figura de los viajeros naturalistas que surcaron América Latina desde finales del XVIII.

Curiosamente, el título de la novela (“Tú, la oscuridad”) no fue pensado por la crítica en relación o por contraposición a las *Luces* en su dimensión enciclopédica, sino principalmente respecto de la “negritud”: como una reivindicación del componente “africano” entendido como lo más “otro”, como la “alteridad suprema” que la narrativa hispanoamericana elude incorporar del todo a su imaginario (Elsa Noya, 2003), y sobre todo, en relación con la práctica del vudú y su manipulación de la vida y la muerte, a los cuales aludiría la “oscuridad” del título (Centeno Añeses, 2012).

Por nuestra parte, trataremos de contribuir a esta hipótesis –que ve la novela como una crítica al mundo y la racionalidad occidentales- mostrando la pintura fantasmal y macabra que ofrece Montero de las derivaciones que tuvo la utopía ilustrada en Haití. Nos detendremos, principalmente, en el modo en que la autora relee y reformula el relato de viajes recuperando los motivos emblemáticos de ese género discursivo -y de la práctica a este asociada-, y fundamentalmente, distanciándose de ellos, mostrando su temeraria contracara.

### *¿A quién puedo molestar aquí?*

Si la novela se abre *in medias res*, con una escena doméstica en la cual su protagonista, el herpetólogo Víctor Grigg, ve planear su muerte y el fin de su matrimonio, la narración no tarda en deslizarse en un territorio discursivo distinto, análogo al desplazamiento que lo lleva de Estados Unidos a Haití, a donde va en busca de un ejemplar de una rana, la *grenouille du sang*, considerada extinta. A partir de allí, el relato hará alternar tres voces: la de este viajero, que narra su búsqueda del ejemplar desaparecido a la vez que rememora su vida pasada, la del haitiano Thierry Adrien, su locuaz asistente, que desgrana su pasado con la progresiva decadencia de su país como telón de fondo, y finalmente, una voz que registra la progresiva desaparición de los batracios en el Caribe, bajo la forma de fichas técnicas.

Como veremos a continuación, estas tres modulaciones narrativas, aunque distintas, actualizan el relato de viaje como subtexto: tanto los motivos que despliegan como las referencias que despiertan encuentran en ese género el nudo que les da coherencia en el imaginario del lector.

Por empezar, el personaje principal es un viajero venido de un país central con las credenciales que le otorga el mundo civilizado: títulos, pertenencia institucional prestigiosa, congresos en su haber (que resuenan con insistencia en el texto: “Canterbury”, “Nashville”, “Brasilia”...). Su presencia en Haití, de hecho, obedece a la promesa de futuras recompensas académicas (“me otorgarían una beca de dos años para investigar sobre la materia que escogiera, en el lugar que se me antojara”, p.17) a la vez que está financiada por esas mismas instituciones a las que busca complacer. Al igual que ocurría con los viajeros ilustrados, cuyos envíos de especies resultaron clave para el desarrollo de las ciencias naturales y de sus respectivos museos<sup>1</sup>, también aquí el personaje se dedica al acopio de datos y de muestras, y al envío subsecuente de estos a instituciones de su país. En este punto, Víctor Grigg no es el único personaje de la novela entregado a esa tarea. También lo está una pareja de botánicos, Sarah y Edouard, dedicados, la una a enfrascar cactus hembra, y el otro a juntar “insectos, pájaros, murciélagos” para enviar al Jardín Botánico de New York, de la misma manera que Víctor debe mandar su rana a un “laboratorio de Adelaida” (p. 199).

Estos personajes, a su vez, se construyen desde la figura del extranjero y conforman una efímera e impersonal comunidad cosmopolita, a la que une la desconfianza con respecto al lugar en el que se encuentran –que se manifiesta en gestos de repliegue y de fastidio ante las dificultades que se presentan- así como un desinterés por comprender el mundo que los rodea. Cuando la crudeza de los hechos

---

<sup>1</sup> Véase Podgorny, I. y M. M. López: *El desierto en una vitrina. Museos e historia natural*, México, Limusa, 2008.

no les permite obviar la realidad, la ven como confusa, intrincada, y en tanto sienten que están de paso, no intentan comprenderla, ni siquiera para precaverse de los peligros que pesan sobre ellos. Obsérvese, en los ejemplos que siguen, la impersonalidad de los verbos, la yuxtaposición de observaciones inconexas, la fría modalidad del enunciado ante sucesos de gran violencia, todo lo cual transmite la idea de que el otro es irracional, impredecible, que no responde a una lógica de comportamiento conocida, y que en todo caso, no hay intención de vincularse con él. No estamos lejos del *modus operandi* que puso en evidencia Edward Said (1978) en el caso de la construcción de “Oriente” con miras a justificar su dominación a través de los discursos elaborados (con fines, en apariencia, solo científicos) por cartógrafos, escritores, antropólogos o historiadores:

Por una razón u otra, en las calles de Port au Prince, siempre había humareda, cuando no quemaban montones de basura, quemaban muebles viejos o gomas de automóviles, a veces ardían cadáveres de animales. Esa tarde estaba ardiendo un burro. Me detuve a mirar, un muchacho a mi lado se reía, una mujer pasó y gritó unas palabras que no pude comprender, p. 86.

Revisé el hueso roto, descubrí que había, además otra fractura detrás de la oreja izquierda, por último lo coloqué junto a los frascos que contenían los sapos preservados y fui donde Thierry, permanecí en silencio mirándolo apartar la tierra, y me quedé a su lado hasta que logró apartar un segundo cráneo, p. 62.

Colgado de un árbol de mango, a la entrada del pueblo de Jérémie, apareció un cadáver sin rostro. Fue el último día que llegamos, a la caída de la tarde, p. 151.<sup>2</sup>

Este punto resulta importante: si las empresas exploratorias con fines científicos participan activamente en la empresa colonial -principalmente en el segundo de sus tres momentos: expansión, conocimiento, dominación (Cicerchia, 2005)-, sus agentes prefieren eludir su rol en este. Lo señala Margarita Pierini (1994), al analizar el modo en que se autopresentan en sus relatos: “el viajero no se percibe como el enviado al servicio de una empresa con objetivos concretos que se traducen en dominación y acopio de riquezas” (p. 72). Y también, desde luego, Marie Louise Pratt (2012), al consignar el modo en que a partir del siglo XVIII la literatura de viajes incorpora en forma permanente, a la par del “marino, el conquistador, el diplomático, la figura benévola del *herbolario*, quien armado con una bolsa de recolección, un cuaderno de notas y algunos frascos, sólo pedía que lo dejaran en paz

---

<sup>2</sup> Los enunciados de este tipo, frecuentes en el texto, parecen guiños a *Heart of darkness*, de Joseph Conrad, como se verá más adelante. En particular, por la imposibilidad de describir al otro como un todo coherente, como un sujeto: “I began to distinguish the gleam of the eyes under the trees. Then, glancing down, I saw a face near my hand. The black bones reclined at full length with one shoulder against the tree, and slowly the eyelids rose and the sunken eyes looked up at me, enormous and vacant, a kind of blind, white flicker in the depths of the orbs, which died out slowly. The man seemed young”, (p 27).

con sus bichos y sus flores” (p. 64). En la novela, los personajes enuncian en forma reiterada su creencia de que resultan inofensivos y se asombran ante la posibilidad de que los *tontons macoute* los quieran ajusticiar.

Nada muy grave puede ocurrirle a un hombre que todo lo que busca, todo lo que quiere es una simple rana, p. 63.

No creo que les moleste una mujer aquí, ¿qué les puedo molestar?, p. 231.

No creo que nos maten, nos mandan bajar y punto. Hay que esperar. ¿qué daño hacemos allá arriba?, p. 205.

Diles que consigo la rana y me voy, p. 90.

Sin embargo, como vimos antes, su estancia en Haití es de índole exploratoria y extractivista. De ahí, por ejemplo, la presencia del correo, tópico común del género y motivo de preocupación de los viajeros que temen que sus cartas y sus envíos no lleguen a buen puerto. Las cartas de Von Humboldt lo mencionaban insistentemente<sup>3</sup>, y también lo hace Víctor, cuya primera medida al llegar a Port-au-Prince es ir a la embajada “para que incluyeran mi correspondencia en la valija oficial. No era cualquier correspondencia al fin y al cabo sino documentos, apuntes, fotografías, todo dirigido a laboratorios y universidades” (p.84).

Este viaje reviste para ellos, al igual para sus predecesores, sentidos distintos, a veces superpuestos. Tal como lo señala Cicerchia (2005), es recurrente que sobrevuele la concepción de viaje interno, retrospectivo, incluso bajo la forma de purga o penitencia, lo cual explicaría su efecto transformador. Esto aparece en el caso de Víctor, que identifica o cree ver los hilos invisibles que le dan coherencia a su vida: su amor por las ranas, el abandono de su esposa, su muerte inminente en ese extraño lugar. Pero también, principalmente, la idea de viaje como búsqueda, como revelación de un enigma, que se reduce muchas veces a encontrar aquello cuya existencia se presupone y se quiere, ansiosamente, confirmar. La literatura teórica se detiene recurrentemente en este punto: el modo en que el viajero trae un saber previo que busca justificar empíricamente durante su travesía y su mayor o menor permeabilidad ante lo que ve por el riesgo de poner en duda ese conocimiento preconcebido. El sistema elaborado por Linneo “para incorporar todas las plantas de la tierra, incluyendo las que eran desconocidas” puede leerse como un modo de zanjarse este peligro (Pratt, p. 60). En la novela, esta búsqueda afanosa y temeraria de ese ejemplar nunca visto parece remitir, a su vez, a *El corazón en las tinieblas*, de

---

<sup>3</sup> Las referencias al correo escanden las cartas de Von Humboldt, tanto aquellas que dirige a los museos como las que son para sus amigos: “Desde el comienzo de la expedición no hemos cesado de buscar los medios para hacerles llegar objetos dignos de ser conservados en el Museo Nacional. Sin contar las numerosas colecciones dirigidas al Jardin des Plantes de París (p. 99); “No me cansaría de escribir cartas a Europa si pudiera convencerme de que al menos algunas llegaran a destino (p. 71).

Joseph Conrad, la novela sobre la expansión colonial que mejor metaforiza esta voluntad de domesticar lo desconocido, de recortar toda posibilidad de que algo o alguien se escape de las categorías forjadas por el “mundo civilizado”. Si en esta última se quería dar con Kurz, cuyo encuentro –siempre inminente- se portergaba indefinidamente, en *Tú, la oscuridad* esta ansiedad tiene la forma de una rana:

Algo me dice que está aquí, y de aquí no me voy sin ella, p. 160.

Esa noche escuchamos por primera vez el canto de lo que podía ser un ejemplar adulto de la *Euterodactilus sanguineus*”, p. 179.

Por fin la había escuchado, ya estaba en condiciones de asegurar que la rana estaba ahí, en la ladera del monte, p. 199.

Está cerca, la puedo oler, p. 201.

En suma, resulta claro que el relato de viajes sobrevuela y estructura la novela. La elección del género parece apuntar a una toma de distancia respecto de las concepciones ideológicas que subyacen a este: por un lado, recordando –como vimos más arriba- el modo en que este dispositivo cultural participó activamente de la empresa expansionista colonial; pero principalmente mostrando a lo que condujo ese ideario ilustrado en el continente.

### *Mi palabra favorita es declinación*

Los viajeros emergen y ayudan a afianzar la idea de un mundo marcado por la abundancia, la proliferación de especies por descubrir y catalogar. Según Cicerchia (2005), en este contexto donde reina “la popularidad de la ciencia inductiva y observacional”, el viaje aparece como la práctica privilegiada para “la observación disciplinada y la inducción” y “el arte de la descripción”, como el ejercicio discursivo ideal para dar cuenta de lo que se encuentra. De ahí la importancia de la enumeración, figura que permite condensar esa voluntad de consignar la vastedad del mundo así como el entusiasmo y el optimismo que la empresa científica despierta. Cicerchia destaca, a su vez, otro aspecto del fenómeno:

la descripción del mundo sepulta la fascinación por lo maravilloso y proyecta toda la subjetividad hacia un mundo de objetos que deben ser descriptos, registrados, clasificados, catalogados y coleccionados. El relato de viaje es básicamente, una objetivación del sujeto, la materialización de sus emociones y su transformación en objetividad, p. 13.

En otras palabras, el *élan* subjetivo se desplaza hacia los objetos enumerados y el entusiasmo de quien describe, a la manera de una hipálage, se percibe en la

profusión, en la extensión inagotable de la lista. Von Humboldt es ilustrativo al respecto:

He disecado todo con un cuidado extremo. Lo que te llevo son muchos granos de Melastoma, Psychotria, Cassia, Bignonia, Mimosa (innúmeras), solalum, Jacquinia, Embothrium, Ruellia, GirocarpusJacq, Bardanesia, AchtrasLacuma, Bouganvillea, Lobelia y una cincuentena de paquetes de especies desconocidas de los Andes, del país del Amazonas, etc. , p. 98.

En *Tú, la oscuridad* sucede todo lo contrario. El mundo aparece ahora no ya como fuente infinita de especies y de exotismo, sino como un sitio empobrecido, envejecido, estéril. Thierry y las fichas que se intercalan entre capítulo y capítulo, a la manera de certificados de defunción, son los encargados de señalarlo:

El Casetaches tenía por aquel entonces siete cuevas (hoy solo quedan cinco), p. 47

El monte, por aquellos años, tenía más árboles que ahora, p. 54

Haití, en aquel tiempo, era otra cosa. El mar también era más ancho, o más profundo, o más querido por los peces, y de ese mar sacábamos el alimento, unos pescados de carne blanca y de espinazo corto, p. 25

Estudios realizados desde agosto de 1989 indican que tres especies de ranas del tipo *Eleutherodactylus* han desaparecido de los bosques tropicales de Puerto Rico.

*Eleutherodactylus japeri* (coquí dorado), *Eleutherodactylus karlschmidti* (coquí palmeado) y *Eleutherodactylus eneidae* (coquí de Eneida) se consideran extintas.

*Eleutherodactylus locustus* (coquí duende) y *Eleutherodactylus rechomondi* (coquí de Richmond) se encuentran en grave peligro de extinción, p. 135.

A su vez, los nuevos naturalistas se muestran incompetentes a la hora de explicar lo que sucede:

Nunca se supo cómo los renacuajos obtenían el oxígeno. Ya nunca se sabrá, p. 41.

La súbita declinación de la Rana temporaria continúa envuelta en el misterio, p. 71.

Los biólogos subrayaron la naturaleza catastrófica e inexplicable de estas desapariciones, p. 207.

Y sobre todo –y aquí el texto parece deslizarse hacia la parodia- la práctica científica es presentada no ya como la encargada de clasificar y ordenar el vasto

mundo de los seres vivos sino de hacer el inventario de aquello que ya no existe o que pronto dejará de existir:

Nos habían presentado tres años atrás, en el congreso de Canterbury; coincidimos en una mesa redonda donde se debatía la desaparición de la Litoria aurea, p. 17

(Martha) fue una colaboradora minuciosa desde que comencé a acumular datos sobre las desapariciones, p. 18

Al principio, evitábamos llamarlo de ese modo y utilizábamos palabras menos violentas: “declinación” era mi favorita, “declinaban” las poblaciones anfibias; se ocultaban para siempre colonias enteras de sapos saludables; enmudecían y escaseaban las mismas ranas que apenas una temporada antes nos habíamos cansado de escuchar, enfermaban o morían o simplemente huían, nadie podía explicar dónde ni por qué, p. 18.

Los dos últimos ejemplos son particularmente ilustrativos de lo que dijimos más arriba. El “acumular” datos sobre las especies que desaparecen se sitúa exactamente en las antípodas de la tarea que se proponían realizar los naturalistas que acompañaron los procesos de conquista y colonización del nuevo mundo. A su vez, la descripción que hace Víctor de los fenómenos que estudia refleja – por el ritmo ágil de la enumeración, la abundancia de sinónimos y los adverbios que los refuerzan, un optimismo análogo al de sus predecesores, aunque aquí aplicado al fenómeno contrario.

La novela lleva incluso la situación al paroxismo: los mismos científicos aparecen como especies en vías de extinción. La primera oración del texto preanuncia la muerte de Víctor (“Un astrólogo tibetano le predijo a Martha que yo moriría en un incendio”, p. 13), un augurio que se reiterará a lo largo de toda la novela y que al final, se cumple. Su mentor, el herpetólogo australiano Patterson, “la mayor autoridad viviente en los anuros africanos” (p. 16) está –en cuanto a él– enfermo de leucemia. Una sensación análoga despiertan las dos parejas de naturalistas que presenta la novela (Víctor y Marta; Sarah y Edouard): ninguna tiene hijos.

### *Conclusión*

La novela de Montero invita a ser leída como una re-escritura tardía del viaje ilustrado dieciochesco y romántico. La autora recupera los motivos, los personajes, las asimetrías de aquella práctica, que por largo tiempo quedó al margen de la crítica al modelo de dominación del cual formaba parte.

El tiempo del relato, si embargo, es otro: la empresa colonial para la cual trabajaban los viajeros iniciales prosperó: se expandió, dominó y devastó. El mundo,

otrora exuberante, ya no es más que un ámbito desolado que apenas si da cobijo a los últimos ejemplares de las últimas especies que van quedando. En una suerte de eco-literatura *avant la lettre*, la autora avanza incluso en el registro apocalíptico anunciando el fin del mundo, con escenas de inundaciones y barcas en las cuales ya no hay más que algún patético ejemplar envejecido de alguna de las muchas especies que antes poblaban el Caribe.

Como decíamos al inicio, si otros escritores cuestionaron antes que Montero la dimensión política y filosófica del fracaso de la Ilustración en América (la emancipación nunca lograda; la negación de todo aquello que la racionalidad occidental excluía; etc.), ella apunta sus dardos contra el quehacer científico y los resultados demolidores de esa empresa paradójicamente exitosa (desde el punto de vista europeo o norteamericano), que inventarió y explicó, tras lo cual se extrajo y se destruyó.

## **Bibliografía**

- Centeno Añeses, Carmen (2012). “*Tú, la oscuridad: negritud y no occidentalidad*”, *TINKUY* n° 18, 179-184.
- Cicerchia, Ricardo (2005). *Viajeros ilustrados y románticos en la imaginación nacional*. Buenos Aires, Troquel.
- Conrad, Joseph (1899). *Heart of darkness*, Londres, Penguin Classics (2007).
- Humboldt, Alejandro de (1980). *Cartas Americanas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Noya, Elsa (2003). “De traducciones y oscuridades, narraciones y diferencias en *Tú, la oscuridad*”, en *La fugitiva contemporaneidad* (ed. Celina Manzoni), Buenos Aires, Corregidor.
- Pierini, Margarita (1994). “La mirada y el discurso”, en Ana Pizarro (coord.): *América Latina, palabra, literatura e cultura*, São Paulo, Memorial, Campinas, UNICAMP. pp. 161-183.
- Pratt, Mary Louise (1992). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Said, Edward (1978). *Orientalism*, London, Penguin Books, 2003.



**LECTURAS/ESCRITURAS**  
**DEL FIN DE SIGLO**

**EL ASALTO DE ARENAS Y GARBAGELAND DE ABREU: DOS  
VERSIONES DEL FUTURO DE LA ISLA**

**Mariela Alejandra Escobar  
Instituto de Literatura Hispanoamericana /  
Universidad de Buenos Aires  
Argentina**

No existe un arte mercantil, como no hay un arte doctrinario. La literatura no es siquiera un oficio; es un sacrificio y una fatalidad, un placer y una maldición. Toda obra es arte es un desafío y, por lo tanto, implícita o explícitamente, es una manifestación y un canto de libertad. (Editorial Mariel.1983)

*Mariel*

La generación Mariel se establece como tal con la publicación de la revista y, fundamentalmente, con su primer editorial que hace las veces de manifiesto; un manifiesto que no propone una estética particular pero que recorta con claridad las intenciones de la revista: dar voz a aquellos cubanos que llegaron a través del puente Mariel- Key West, desmentir el “relato” periodístico que los describía como adictos y delincuentes y proponer la libertad como principio absoluto. En esa generación, convivieron Reinaldo Arenas, Miguel Correa, Juan Abreu, Carlos Victoria, Reinaldo García Ramos, Roberto Valero. En la búsqueda de poéticas individuales, puede percibirse un entramado de temáticas y procedimientos que se entrecruzan para exponer una especie de canto coral en el que desfilan una determinada visión de su tierra, un punto de vista determinado acerca de la multiculturalidad, una idea clara de la marginalidad y de la intemperie, temáticas tejidas a través procedimientos que se repiten como las prosas metafóricas o metonímicas, la conversión de escritores en personajes de novelas, la intertextualidad como método poético para refundar el canon cubano tradicional y bosquejar su espacio en la nueva tradición.

*Reinaldo Arenas y Juan Abreu*

Entre los escritores de la generación Mariel se destaca la figura de Reinaldo Arenas quien, indudablemente, se convierte en la voz de la generación. José Felipe Abreu, escritor cubano, hermano de Juan y amigo de Arenas sintetiza su opinión en un reportaje otorgado a Enrique del Risco:

Pienso que Reinaldo Arenas es el escritor cubano más importante de la segunda mitad del siglo pasado. Por su talento, por su originalidad, por la

monumentalidad de su obra y por la poesía que hay en ella. También porque lo veo como modelo de escritor insobornable, fiel a sus principios. Rebelde, iconoclasta e inabarcable. El único genio que ha dado la debacle. (Del Risco,2017: s/n)

José Abreu es el hermano de Juan y Nicolás. Los tres hermanos Abreu forman parte de la galería de escritores convertidos en personajes de ficción en las novelas de Reinaldo Arenas; en *El color del verano*, son las hermanas Brontë. En el capítulo “A la salida del morro”, Arenas relata, con el humor ácido que caracteriza el tono general de la novela, cómo las hermanas Brontë lo auxilian cuando Arenas se refugia en el Parque Lenin, luego de su paso por la cárcel. La narración enfatiza el intercambio que se produce entre las hermanas y el protagonista: intercambian comida por lectura, la protección de las Brontë exige compartir la lectura de “cientos de mamotretos infinitos” (Arenas,1999:281). Menciona a los tres pero se detiene, sobre todo, en el menor, Nicolás, quien persigue a todos con su novela “La perlana” que ya tiene 5237 páginas; luego en el mayor, José, “que dirigía al grupo familiar” (Arenas,1999:281) y leía cuentos, finalmente, en el del medio, Juan, quien leía poesías. Esta escena jocosa encierra una historia de admiración, amor y compromiso que se reproduce en otra clave en el capítulo “La fuga” de *Antes que anochezca*: “Al día siguiente, Juan me trajo una cuchilla de afeitar, un pequeño espejito, *La Ilíada* de Homero y una pequeña libreta para que escribiera” (Arenas,2006:196). En el relato se menciona, además, que le llevaba comida y otros libros, así como también objetos para la supervivencia. En otro momento, narra las escenas de lectura compartidas, se refiere a la presión que debieron sufrir los hermanos por parte de las fuerzas de Seguridad del Estado y también de viejos compañeros de Arenas que, en las circunstancias por las que estaba pasando, temieron y comenzaron a colaborar con la seguridad. Puede reconocerse que estos personajes con nombre y apellido, a los que los une una enorme amistad, aparecen parodiados en *El color del verano*.

Juan Abreu también relata estos días compartidos en Parque Lenin en una clave similar a la de la autobiografía de Reinaldo Arenas, en su libro *A la sombra del mar. Jornadas cubanas con Reinaldo Arenas*: “En manos de la seguridad deben haber caído algunas ropas, unos espejuelos, un cuchillo que le llevé, algunos libros. *La Ilíada*, *La Odisea*, *La montaña mágica* (...)” (Abreu,2016:48). El relato expresa, fundamentalmente, la angustia de pensar permanentemente en la captura del compañero de lecturas escondido en el parque, la sucesión de encuentros y desencuentros, los miedos, la presión que ejercía la Seguridad en su familia y la empatía con el amigo escritor perseguido.

Este recuento solo pretende ilustrar cómo ambos escritores se ocupan de testimoniar o ficcionalizar una amistad que entrelaza sentimientos de afecto con peligros, persecuciones, escondites, hambres y literatura. Esta amistad continúa en el ochenta y tres cuando fundan la revista *Mariel* y se establece esa especie de

declaración de principios que se verá reflejada en las escrituras posteriores de muchos de sus integrantes.

### *Géneros dispersos*

Ambos escritores recorrieron con sus textos diversos géneros literarios y los llevaron al límite. El relato íntimo se lee en *Antes que anochezca* de Arenas así como en el ya mencionado *A la sombra del mar*, narraciones autobiográficas en las que la ficción se cuela por las hendiduras o irrumpe con fuerza se leen en *Accidente* o *Habanera fue* de Abreu y el las cinco novelas de a *Pentagonía areniana*. A estos ejemplos se deben agregar las experiencias de ambos con el género de ciencia ficción, un género con poca tradición en la Isla. Natalia Vilalta hace un recorrido por la historia del género y establece una clasificación entre las obras de ciencia ficción “hard”, aquellas que presentan una postura positivista y una visión que se basa en la descripción minuciosa de los adelantos tecnológicos así como en teorías científicas que justifican el progreso basado en la tecnología, y una ciencia ficción “soft” que fija su punto de vista en los efectos sociales, políticos y ambientalistas que provoca el uso de la tecnología. Tanto una clase como la otra ubican sus tramas en un futuro más o menos lejano: la primera puede presentar utopías o distopías; el segundo tipo presenta, fundamentalmente, relatos distópicos (Castro Villalta, 2008: s/n). Arenas y Abreu adscriben al género, aunque con ciertas distorsiones o desplazamientos.

En la literatura de Arenas pueden encontrarse escenas incluidas en diferentes novelas que participan de la ciencia ficción, algo así como relatos enmarcados en sus mundos ficcionales en los que la técnica avanza y crea escenarios futuristas como las escenas de “En el jardín de las computadoras” en *El color del verano* o el acontecimiento de la cola del pan en el delirio del personaje femenino de *Otra vez el mar*. Pero, además, decidió cerrar su *Pentagonía*, esa serie de novelas autobiográficas, con *El asalto*, un texto que responde claramente a los principios de la ciencia ficción de tipo “soft”, que puede vincularse con la clásica distopía orwelliana.

El mundo que se describe en la novela ha sobrevivido a la última Gran Guerra y se compone de la Reprimería, la capital, las primerías, las viceprimerías y las postprimerías, todas gobernadas por el gran dictador el Reprimero o Reprimerísimo. Puede observarse a través de las denominaciones que la atmósfera se caracteriza por una fuerte represión ya que gobernante y espacios derivan de la misma raíz “primero” a la que se le agregan prefijos y sufijos que diferencian funciones y jerarquías. Los espacios habitados se degradan según el orden dado, tanto por el trabajo que se realiza en cada lugar como por la aparición de cárceles y campos de rehabilitación. Toda la maquinaria social se desarrolla en función del trabajo

permanente para la producción permanente por lo tanto, los espacios han sido diseñados para que nadie descansa ni disfrute:

La idea del noparque y los nobancos llenos de púas fue desde luego del Reprimero, los desafectos suelen gustar de la vagancia y se traicionan inconcientemente; sentándose en un nobanco (el único asiento público que existe) entonces quedan taladrados por las púas y son aniquilocapturados al mismo tiempo; noble labor heroica cumple la elogiada invención reprimerísima. (Arenas, 1999:28)

Puede leerse con claridad la alegoría crítica al régimen castrista llevado al extremo. El espacio creado desmonta una ideología de Estado que desprecia la condición humana en tanto, si seguimos a Deleuze y Guattari, reconoce a los seres sólo como partes de una máquina productiva en su devenir animal (1983). Lo demuestra también la forma de conformar las guaguas, elemento que liga a los más viejos con el pasado en el que se montaban al transporte; en el mundo de *El asalto*, los seres forman la guagua tomándose unos a otros de los brazos y corriendo al mismo paso. Cada ser ostenta su condición animal a través de la obediencia ciega y del ejercicio desmedido del trabajo. La bestialidad fue adquirida a causa del régimen represor que conformó la idea de la “Mancomunidad” anulando las identidades individuales, la capacidad de pensar y cualquier posibilidad de imaginación.

Por otro lado, se hace referencia irónicamente a que ese mundo es el “mundo libre”, “el universo libre”, planteo que destaca la desconexión con otros espacios. Es difícil reconocer el paisaje cubano, sin embargo, el aislamiento de esta sociedad reproduce la idea de insularidad, si bien no se describe como lo hizo Virgilio Piñera: “La maldita circunstancia del agua por todas partes”, sí se percibe el vínculo isla-cárcel. El detalle que señala el paisaje de Cuba aparece al final. El protagonista recorre la Isla persiguiendo a un enemigo mortal, su madre. Luego de culminar la persecución, asesinar a su madre, que se esconde en la figura del Reprimero, y desencadenar una nueva revolución, el personaje narrador cierra su relato: “Y cansado (...) puedo llegar hasta el extremo de la ciudad. Camino hasta la arena. Y me tiendo” (Arenas, 1999:191) Es el primer elemento de la naturaleza, la arena que remite a la playa y al mar con el que el protagonista se conecta y lo encuentra, solamente, en el final del relato.

Juan Abreu escribe su primera novela, *Garbageland* en 2001. La narración es una distopía que presenta, en un futuro muy lejano, un mundo en el que Tierra Firme con su capital New Manhattan ha triunfado sobre el resto del mundo y dispone de los destinos de otras tierras: África ha sido liberada de sus habitantes y, ya limpio, está siendo preparado para el turismo; Asia prácticamente no aparece, a no ser por China, lugar marginal y rebelde donde se producen los comics de Orlán Veinticinco, superhéroe antisistema, para que clandestinamente se distribuyan en Tierra Firme. El Caribe se ha convertido en el basurero de Tierra Firme, solo sobreviven algunos pocos habitantes que son sometidos a constantes cacerías que entretienen a los

privilegiados habitantes del primer mundo, quienes se muestran felices y entretenidos, en un constante estado de consumo. La humanidad, para habitar este mundo perfecto ha debido modificar ciertas costumbres dado que se ha perdido la posibilidad de disfrutar de la naturaleza, el agujero de la capa de ozono es tal que cualquier exposición a los rayos solares acaba con la vida de cualquier ser vivo y el cielo ha sido reemplazado por una serie de pantallas con publicidades.

Según Isabel Exner, la novela puede considerarse la primera novela larga cubana que participa del género cyberpunk (Exner, 2015). Para Walfrido Dorta: “(...) contiene muchos elementos que autorizan la inclusión de la novela en el cyberpunk.” (Dorta; 2017, 40) Este subgénero, que se desprende de la ciencia ficción, surgió en los años 80 en Estados Unidos.<sup>1</sup> Mezcla aspectos del “hard” con otros del “soft”; para Villalta forma parte de los subgéneros de la new wave, influidos por el movimiento beat. Los autores del cyberpunk desplazan el punto de atención y convierten a la tecnociencia como parte del contexto de la acción.

La novela de Abreu despliega una serie de descripciones de un mundo en el que la tecnología organiza la cotidianidad de los personajes y en el que la realidad real y la realidad virtual se confunden. La frontera entre lo real y lo virtual se diluye, tanto en torno al transcurso de la vida cotidiana (lo que parece ser una anécdota de la vida de un personaje, se convierte en parte de una película o una serie) como en el reconocimiento de la realidad (dos sparrownes, que son unos pájaros enormes, se convierten en una ilusión que conlleva un arma explosiva). Lo cibernético aparece en los ciudadanos adaptados y felices de Tierra Firme y en los personajes de la Resistencia que conviven con la sociedad triunfante: tanto Orlán Veinticinco, como la Hermana Impoluta de la Santa Cofradía de la Suma Blancura obtienen de su vínculo con lo cibernético sus poderes. En cambio, los habitantes de Garbageland son humanos de la vieja era que no tienen ninguna relación con la tecnología; ellos son los encargados de conservar el legado de la humanidad a través de objetos que en el nuevo mundo son considerados obsoletos, los libros.

Así como Reinaldo Arenas, en su futuro distópico solo señala un detalle de la naturaleza para vincular el nuevo mundo con el viejo y deja de lado uno de los recursos más usuales de su literatura, la intertextualidad (solamente en el índice del libro se despliega una profusa lista de intertextos); Abreu se hace cargo de ese procedimiento y encara su relación con la cubanía citando dos clásicos que representan, en el mundo de la novela, lo sagrado: *El diario* de José Martí y *El monte* de Lydia Cabrera. Además de dibujar como personaje de la reescritura de este último a un muchacho enrulado que escribía los árboles, en franca alusión a *Celestino antes*

---

<sup>1</sup> Según Isabel Exner: “Como texto fundacional del género cyberpunk figura la novela de culto *Neuromancer* del autor estadounidense William Gibson, publicada en 1984, que es también el texto que ha acuñado el término ciberespacio (cyberspace) para la realidad virtual generada por computadoras. Philip K. Dick (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*) y Bruce Sterling (*Crystal Express*) son otros nombres de importantes escritores del género, *Blade Runner* (Ridley Scott 1982) o *The Matrix* (hermanos Wachowski 1999) películas conocidas del mismo” (2015)

*del alba* de Reinaldo Arenas. Ambos autores se preocupan para que sus textos ofrezcan una clara crítica política pero está dirigida a sistemas distintos: Arenas propone el desastre que causaría la perpetuidad del régimen castrista y Abreu plantea lo inhumano de los superpoderes de un capitalismo furioso. La elección de cada subgénero de la ciencia ficción señala dos formas distintas de encarar el futuro y propone una serie de procedimientos diferentes. La distopía orwelliana critica el autoritarismo y el ciberpunk, la deshumanización, la ignorancia y el individualismo. Ahora bien, la elección no ha dependido de una estética diferente sino de las condiciones de producción en las que se generaron ambos relatos. La distopía areniana fue escrita en la Cuba revolucionaria de los setenta en la que los vínculos con la tecnología eran una ilusión innecesaria dado que la urgencia era hacer visible una situación de creciente vigilancia y represión que tendía a la perpetuidad. Abreu, en cambio, escribe *Garbageland* en el 2001, aunque nostálgico, ya alejado de la realidad cubana, habiendo vivido en los Estados Unidos y en Barcelona por casi dos décadas, vislumbra la proyección del otro sistema político y económico que tampoco le da tregua al ser humano. Imaginar los avances genéticos, los mundos virtuales en una sociedad deshumanizada forma parte de las posibilidades de su mundo. Orígenes nacionales y estéticos similares, trayectorias disímiles pero un detalle que los reúne: un desvío por la ciencia ficción para presentar la idea del hombre de ningún lugar, el exiliado total.

## **Bibliografía**

- Abreu, Juan (2001). *Garbageland*. Barcelona. Mondadori.
- \_\_\_\_\_. (2016) *A la sombra del mar. Jornadas cubanas con Reinaldo Arenas*. Buenos Aires. Editores Argentinos.
- Arenas, Reinaldo. (1999) *El color del verano*. Barcelona Tusquets.
- \_\_\_\_\_. (1999) *El asalto*. Barcelona. Tusquets.
- \_\_\_\_\_. (2006) *Antes que anochezca*. Barcelona. Tusquets.
- \_\_\_\_\_. (2001) “Martí en el bosque encantado”. En: *Necesidad de libertad*. Miami. Universal.
- Cabrera, Lydia (1993). *El monte*. La Habana. Letras cubanas.
- Castro Villalta, Natalia (2008). “‘Ciencia, tecnología y sociedad’ en la literatura de ciencia ficción”, *Revista Iberoamericana de ciencia, tecnología y sociedad*, CABA, v. 4, n°11. Disponible en: [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1850-00132008000200010](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1850-00132008000200010). Consultado el 12 de marzo de 2018.
- del Risco, Enrique (2017). “Arenas es el único genio que ha dado la debacle” *Hypermedia Magazine*. Disponible en:

<https://hypermediamagazine.com/2017/10/25/enrique-del-risco-arenas-es-el-unico-genio-que-ha-dado-la-debacle/> Consultado el 31 de Octubre de 2017.

Dorta, Walfrido (2017). “Fricciones y lecturas del archivo cultural cubensis: Diálogos entre Juan Abreu y Jorge E. Lage”. *Letral*, número 18, año 2017. Disponible en:

C:/Users/Usuario/Documents/Caribe/Garbageland%20Dorta.pdf.

Consultado en 22 de octubre de 2017. P. 40.

Exner, Isabel (2015). “Islas inundadas por el futuro. Los paisajes invisibles de una literatura cyberpunk cubana: Juan Abreu, Garbageland”, Ottmar Ette: *Paisajes sumergidos, paisajes invisibles. Formas y normas de convivencia en las literaturas y culturas del Caribe*. Berlín. Tranvía. PP. 127-145.

Disponible en:

file:///C:/Users/Usuario/Documents/Caribe/Exner,%20Isabel%20Islas\_inundadas\_por\_el\_futuro.\_Los\_paisa.pdf. Consultado el 23 de octubre de 2017.

Maguire, Emily (2009). “El hombre lobo en el espacio. El hacker como monstruo del *cyberpunk* cubano”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXV. Número 227.

Disponible en:

<file:///C:/Users/Usuario/Documents/Caribe/Maguire.%20Cyberpunk.pdf>.

Consultado el 31 de julio de 2017.

Martí, José (2001). *Diarios. De Montecristi a Cabo Haitiano. De Cabo Haitiano a Dos Ríos. Obras Completas*. La Habana. Centro de Estudios Martiano.

Vol.19. Disponible en:

<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/marti/Vol19.pdf>. Consultado el 3 de marzo de 2017.



## **CRECER ENTRE DOS MUNDOS: ESMERALDA SANTIAGO DE MACÚN A BROOKLYN**

**Mónica Beatriz Cuello**  
**Universidad Nacional de Lanús**  
**Argentina**

### *Introducción*

Migrar a un país extranjero no siempre significa aventura. La escritora puertorriqueña Esmeralda Santiago relata en una trilogía autobiográfica su vida desde Macún, Puerto Rico, hasta Brooklyn, Estados Unidos. Empujada por la pobreza de su tierra natal, Negi (Esmeralda) emigra a los Estados Unidos con su madre y sus hermanos en busca de las oportunidades que su país no le ofrece. *Almost a Woman* (1998), el segundo volumen de esta serie, comienza cuando su protagonista, Negi, de trece años de edad, llega a Brooklyn. El relato se va tejiendo con su intento de adaptación a la nueva cultura, una madre estricta que siente que va a perder a su hija en ese nuevo mundo y su deseo de alcanzar el sueño americano. En este contexto sostengo que la joven de identidad híbrida reescribe el ideal del sueño americano desde su condición de joven latina migrante.

La construcción de la identidad y la migración son conceptos estudiados por el lingüista indio Madan Sarup en *Identity, Culture and the Postmodern World* (1996). Sarup define a la identidad como una construcción, la consecuencia de un proceso de interacción entre individuos y grupos que establecen límites para circunscribir la conducta dentro de un determinado territorio cultural (11). Sostiene que la identidad puede ser híbrida y desplazada cuando el sujeto cruza fronteras y puede estar constituida a través de la familia, la región y la nación (1). ¿Qué empuja a una persona a migrar a los Estados Unidos? ¿Cuál es ideal de sueño americano que una persona persigue? ¿Es acaso la búsqueda de una vida mejor, más rica y plena para todas las personas, con oportunidades para todo el mundo según su habilidad, independientemente de su clase social o las circunstancias de su nacimiento según sostiene Truslow Adams en su famoso texto *The Epic of America*? A la luz de estos conceptos, el objetivo de este trabajo es estudiar cómo reescribe Negi el ideal del sueño americano desde su identidad híbrida.

### *Configuraciones teóricas*

Este trabajo toma dos ejes como los pilares teóricos que fundamentan el análisis. Por un lado la descripción que hace el estudioso indio Madan Sarup de la identidad de un sujeto migrante, y, por el otro la conceptualización del sueño americano que

desarrollan los estudiosos estadounidenses James Truslow Adams y Bob Skandalaris y Amber Clark.

Madan Sarup, en *Identity, Culture and the Postmodern World* (1996), define la identidad como una construcción, una consecuencia del proceso de interacción entre personas, y que debido a la variedad de la conducta humana, los grupos humanos establecen límites para marcar un tipo de conducta en un territorio cultural definido (11). Sarup sostiene que la identidad se construye a través de estructuras sociales que determinan la conducta de la gente (40).

La relación que Sarup establece entre identidad, fronteras y migración es importante para desarrollar este trabajo. En mi opinión hay una relación entre los migrantes indios que señala Sarup y la protagonista del relato que nos ocupa. Sarup sostiene que la identidad puede ser híbrida y estar desplazada cuando los sujetos cruzan fronteras y puede estar constituida por la comunidad, familia, región y estado nación (1). Esto es particularmente significativo ya el tema de migración ha ganado una creciente importancia en el último tiempo. Sarup presenta al migrante como una persona que ha cruzado una frontera y busca un lugar para comenzar de nuevo (1). Un migrante tiene que aprender un nuevo lenguaje y cultura y soportar el dolor de la separación y el resentimiento de una población hostil (1). Este estudioso explica que las identidades no fluyen libremente, están marcadas por límites. Sostiene que los migrantes atraviesan fronteras en las que encuentran hostilidad o acogida; están incluidos y excluidos de diferentes maneras (3). Esto nos invita a preguntarnos quiénes son estos sujetos dentro de la sociedad estadounidense. ¿Son residentes ilegales? ¿Cómo se ven a sí mismos? ¿Dónde pertenecen? Sarup define a la frontera como el lugar dónde los migrantes cruzan a otro territorio. Lo describe como un espacio ambivalente que abre y cierra una nación. Agrega que la frontera es por un lado una barrera y por el otro un lugar de comunicación e intercambio (7).

Otro concepto que Sarup presenta es el del extranjero, el otro. Este sujeto a menudo habita la frontera y frecuentemente se define y es representado de manera negativa. Julia Kristeva (1991), citada por Sarup en el texto que nos ocupa, caracteriza al extranjero como:

(...) the other of the family, the clan, the tribe. At first he blends with the enemy. External to my religion, too, he could have been the heathen, the heretic. Not having made an oath of fealty to my lord, he was born on another land, foreign to the kingdom or the empire. (7)

Sarup argumenta que las sociedades modernas se enfrentan un conflicto entre los derechos del hombre y los derechos del ciudadano (8). En este momento la gente tiene derechos cuando son reconocidos como ciudadanos de un estado soberano, entonces ¿qué sucede con los extranjeros o los migrantes? Al intentar una respuesta a estos interrogantes, Sarup sostiene que entre el ciudadano y migrante hay una cicatriz, la del extranjero. En condición de tal se le niegan derechos tales como: el servicio público, el derecho a la propiedad y los derechos políticos. Como extranjeros no participan en el proceso de adopción de las leyes, por ello no es sorprendente que algunos extranjeros no quieran o no puedan sentirse integrados a la sociedad de

residencia. Por otra parte Sarup explica que algunos extranjeros al estar apegados a su país de origen pueden representar para algunos una amenaza a la independencia del país de residencia. Por un lado éstos contribuyen al progreso económico de ese país y por el otro se les niegan algunos de sus derechos básicos.

A la categoría de extranjero, Sarup agrega la de extraño o “indecible” según lo define Derrida (en Sarup, 1996). El término describe a alguien que no se puede clasificar, se trata de alguien suspendido en un espacio que se abre entre una tradición que dejó atrás y una nueva vida que le niega el derecho de participar. Para Sarup la identidad es una construcción históricamente situada y sujeta a procesos de cambio y transformación que afecta significativamente al sujeto migrante

El eje del sueño americano está representado por James Truslow Adams quien en *The Epic of America* (1931) resalta el hecho de que los Estados Unidos emergen como una incipiente nación con unos pocos ingleses en Virginia y se transforman en una gran nación compuesta de todas las razas del mundo (401). En el prefacio del texto Truslow Adams explica que quiere pintar una semblanza de la historia del país que ha conformado al ciudadano estadounidense actual. Concluye su volumen con un epílogo que sostiene que el sueño americano es la contribución de los Estados Unidos al mundo. Describe este sueño como un ideal dónde “La vida debería ser mejor y más rica y llena para todas las personas, con una oportunidad para todo el mundo según su habilidad o su trabajo, independientemente de su clase social o las circunstancias en las que nace”<sup>1</sup> (404). Explica que es un sueño de orden social en el contexto de una comunidad que se asume como compuesta por gente libre, trabajadora, unida y respetuosa de la ley.

La concreción de este ideal se ve amenazada, según Truslow Adams, por los “hombres de negocios que solo están interesados en crear consumidores” (407). Cree que para que este ideal se concrete, el rol de la gente es fundamental, insiste en evitar el individualismo y mostrar una gran preocupación por el bienestar de los habitantes. En los Estados Unidos de los años treinta Truslow Adams nota injusticia en la distribución de la riqueza, cree que ésta tendría que estar controlada y distribuida justamente para el bienestar de la sociedad.

Skandalaris y Clark analizan la cambiante forma del sueño americano en *The Evolution of the American Dream: How the Promise of Equal Opportunity Became a Quest for Equal Results* (2011). Los autores sostienen que cada generación ha reinventado este sueño para adaptarse a las necesidades de su tiempo. Ellos estudian el concepto de Truslow Adams y se focalizan en el término “oportunidad”. Mientras que Truslow Adams argumenta que debe haber oportunidades para todos según sus logros y habilidades, Skandalaris y Clark concluyen que el éxito no está garantizado para todos.

El sueño americano ha significado diferentes cosas en diferentes épocas. Al analizar el texto de Esmeralda Santiago es importante estudiar cómo se concibe este ideal en la década de los sesenta. Skandalaris y Clark argumentan que la lucha por los derechos civiles dio mucha importancia a la igualdad de los resultados para

---

<sup>1</sup> Las traducciones del texto son mías.

evaluar el éxito. Esto cambió las expectativas sobre el sueño americano y la manera en que el gobierno federal ayuda a su consecución. Durante la administración Kennedy las mujeres y diferentes minorías reclaman que el gobierno debe atender a problemas tales como la pobreza y la injusticia social. La agenda del presidente Kennedy incluye aumento del salario mínimo, especialización para los trabajadores, planes de viviendas y educación, atención médica, igualdad de derechos par a las mujeres y el fin de la segregación racial, entre otras cosas. Esta agenda ofrece igualdad de oportunidades para todos y prometo una mejor calidad de vida especialmente a las clases bajas. El gobierno federal responde a las demandas de estas minorías y asegura el ideal del sueño americano para la población en general.

### *Creecer entre dos mundos.*

*When I was Puerto-Rican* (1994), *Almost a Woman* (1998) y *The Turkish Lover* (2004) constituyen la trilogía autobiográfica de la autora puertorriqueña Esmeralda Santiago. En estos volúmenes Santiago hace una crónica de su vida desde Macún, Puerto Rico hasta Brooklyn, Estados Unidos. Este trabajo se centra en el segundo volumen *Almost a Woman*. Aquí Negi, una joven trece años de edad, se muda a Brooklyn junto a su madre Monín y siete hermanos.

Negi construye su identidad, al decir de Sarup, como consecuencia de un proceso de interacción entre personas y discursos. Las enseñanzas y tradiciones de su madre contrastan con las que le propone la sociedad estadounidense. Es por ello que Negi adopta diferentes posiciones que representan su identidad: es una hija obediente, una estudiante que no entiende inglés, una hispana, una “spick”<sup>2</sup>. Esta constantemente luchando para encontrar un equilibrio entre ser puertorriqueña y ser estadounidense.

Su proceso de adaptación a la sociedad estadounidense está marcado por los contrastes. Su madre critica el modo en que sus primas Alma y Corazón hablan inglés y descuidan su lengua nativa. Su madre habla de la *americanización* como algo terrible, que debe ser evitado por todos los medios. Para fortalecer sus raíces su madre le dice a Negi que “although they live in the United States”, ella debe “to remain 100 percent Puerto-Rican” (25). Esta orden materna se ve amenazada por la sociedad de consumo en la que vive, Negi se dá cuenta que en “(...) in Brooklyn every day was filled with want” (58).

Según Sarup, como migrante puertorriqueña Negi tiene que aprender un nuevo lenguaje y convivir con el dolor de la separación y el rechazo de una población hostil. La principal razón que trajo a Negi y su familia a los Estados Unidos es la atención médica para su hermano Raymond, cuyos dedos del pie fueron casi rebanados en un accidente. Una vez que llega a Brooklyn, Negi no es puertorriqueña, es hispana por su lenguaje: “¿Tú eres hispana?” she asked, as she whirled the rope

---

<sup>2</sup>Este término se utiliza en los Estados Unidos para nombrar a una persona de un país de habla hispana de América Central o del Sur.

in lazy arcs. “No, I’m Puerto-Rican.” “Same thing. Puerto-Rican. Hispanic. That’s what we are here” (4). Esta cita muestra la importancia del idioma en el proceso de construcción de identidad del sujeto migrante. Es significativo que las diferentes variedades del español son ignoradas en esta cita, el ejemplo muestra una homogeneidad lingüística que no es tal.

La etnia también es importante para la definición y construcción de la identidad. El barrio donde vive la protagonista está compuesto por gente “mostly dark-skinned or identified by country of origin” y quienes viven en “rundown, vertical apartment buildings” (26). Esto contrasta con los pocos compañeros blancos que tiene en la escuela. Ellos tienen “short easy-to-remember names like Sue, Matt, Fred, Lynn” (26) y son los “presidents of clubs, the organizers of dances, the editors of the school paper and yearbook” (26). Negi construye su identidad en este juego de poder.

En el ámbito escolar Negi encuentra acogida y rechazo. Por un lado sus compañeros le recuerdan que es una extranjera, una “spick”: “Hey, spick!” Lulu taunted as I walked into the girls’ bathroom one day. “You think you are better than us? You’re just a spick, and you don’t forget it” (37). Por el otro, el Sr. Barone, su profesor consejero, la alienta a postularse a la escuela de Artes Escénicas: “You worked hard (...) You deserve it” (45). Algunos de sus compañeros muestran envidia y rechazo hacia esta chica que alcanza su meta, mientras que sus docentes manifiestan su reconocimiento y admiración por ella. Esto es muy importante ya que la comunidad escolar evidencia cómo funciona la sociedad y cómo sus miembros interactúan. En Brooklyn “every day we spent in Brooklyn was like a curtain dropping between me and my other life, the one where I knew who I was, where I didn’t know I was poor, didn’t know my parents didn’t love each other, didn’t know what it was to lose a father” (31). Negi construye su identidad híbrida, desplazada y fragmentada porque ha cruzado fronteras:

It was humiliating not to be a good actress to fool my teachers and fellow students, but I simply couldn’t abandon myself to the craft. I didn’t have the skills to act while acting. Because the minute I left the dark, crowded apartment where I lived, I was in performance, pretending to be someone I wasn’t. I resisted the Method’s<sup>3</sup> insistence on truth as I used it to create a simulated reality. One in which I spoke fluent English, felt at home in the harsh streets of New York, absorbed urban American culture without questions as I gently grieved the dissolution of the other me. (74)

El proceso de construcción de la identidad está condicionado por su nacionalidad, lengua y etnia. La siguiente cita muestra la tensión entre los elementos constitutivos de la identidad y las dificultades que Negi encuentra al tratar de aceptarlos:

---

<sup>3</sup> La frase “el Método” se refiere a un modo de entrenamiento actoral desarrollado por el ruso Konstantin Stanislavski en la primera mitad del siglo XX.

In my secret life I wasn't Puerto-Rican. I wasn't American. I wasn't anything. I spoke every language in the world, so I was never confused about what people said and could be understood by everyone. My skin was no particular color, so I didn't stand out as black, white or brown. (84)

Negi tiene que comprender que ella no es ni la una ni la otra, es un nuevo ser, una “puerto-americana” que puede favorecerse con lo mejor de ambas culturas. Ella debe unir las esferas puertorriqueña y estadounidense y así sintetizar su identidad híbrida.

Veamos ahora cómo Negi, a partir de su identidad híbrida, concibe el ideal del sueño americano. La tentadora promesa de una tierra dónde la gente trabajadora puede progresar que propone James Truslow Adams es una de las razones por las cuales Monín, la madre de Negi, migra a los Estados Unidos. A medida que transcurre el relato Negi utiliza diferentes estrategias para acercarse a la cultura estadounidense y construir su ideal del sueño americano. La primera es el lenguaje, Negi está dispuesta a aprender inglés para comunicarse mejor en la Secretaría de Bienestar social. La siguiente cita lo muestra: “...I'd decided that even when it seemed that my head couldn't hold that many new words inside it, I had to learn English well enough never again to be caught between languages” (21). El manejo del idioma inglés le permite interactuar en esta dependencia estatal.

El contexto político y social dónde la joven se desempeña es también relevante. Durante la administración Kennedy las demandas de las mujeres y las minorías encuentran una respuesta favorable. Hay un incremento en el salario mínimo y soluciones para el problema de segregación racial. La agenda de gobierno ofrece igualdad de oportunidades a todos los ciudadanos y promete una mejor calidad de vida a las clases bajas (Skandalaris and Clark 172). Negi vive en este escenario y estas medidas son fundamentales para ella y su familia, el estado le ofrece protección y le asegura la consecución del sueño americano.

La segunda estrategia que utiliza Negi para acercarse a la nueva cultura es la historieta “Archie”<sup>4</sup>. A través de Archie, Negi comienza a construir una representación de la sociedad caracterizada por la “self-indulgence, security and wealth without diligence” (Skandalaris and Clark 5). Debido a que no hay estadounidenses en su barrio “Archie, Veronica, Betty, Reggie and Jughead” (26) se tornan en “the only American teenagers I'd come to know.” (26). Archie le muestra a Negi la vida de los adolescentes del lugar quienes viven “in a world with no parents”, toman “their own decisions”, nunca comen en casa, se alimentan de “sandwiches, hamburgers, fries, ice-cream and soda” (27). La vida de Archie no tiene comparación con la de Negi, la vida del personaje gira en torno a su vida social. Los personajes femeninos, Betty y Veronica, existen “solely for themselves, their only responsibilities were to look beautiful and to keep their boyfriends happy” (27). Mientras que Negi debe ser “an example for her younger siblings”, ella se rebela contra estas reglas “written in stone” (27). Como cada generación reinventa el ideal

---

<sup>4</sup>“Archie” es una historieta que comenzó a publicarse en 1947. Describe las aventuras y desventuras del joven Archie Andrews y sus amigos.

del sueño Americano de acuerdo a sus necesidades, la de Negi considera a Archie como la personificación del sueño americano de la juventud.

La tercer estrategia es la economía cuyos avatares impactan con más fuerza en los hogares de menos recursos (Skandalaris and Clark 173). El de Negi es uno de estos casos. Ella describe su situación con claridad:

Being disadvantaged meant I found my dance tights and leotard in a bin in the guidance office. It meant washing them and setting them to dry on the barely warm radiators of our apartment and wearing them damp when there was no money to pay the heating bills. It meant a pass so I could get a free bowl of soup and half a sandwich for lunch (70).

Esto impacta en su vida social ya que esta marginalizada por su lenguaje y etnia, y ella se autoexcluye por su situación socio-económica:

(...) if invited to a party given by a classmate, I said no, because there was no money to buy presents for rich people. It meant never inviting anyone over, because I didn't want them to see the wet diapers hanging on ropes strung from one end of the apartment to the other (70).

La cuarta estrategia es la educación. Esto es lo que achica la brecha y le da oportunidades. Como Truslow Adams señala el “dream of a land in which life should be better and richer and fuller for every man, with opportunity to each according to his ability or achievement” (404). Negi se beneficia de las muchas oportunidades de progreso. Puede completar su educación gracias al apoyo de sus docentes, uno de los cuales la recomienda para un empleo en un teatro judío y un empleo temporario en un laboratorio fotográfico. Estas manifestaciones de apoyo son frecuentes para Negi. La gente de una posición social superior que tiene a su alrededor le brinda ayuda y le ofrece posibilidades de desarrollo.

En esta cita Negi sintetiza sus logros en los Estados Unidos y expresa su pena por la ausencia de su padre:

In the five years I hadn't seen Papi, I'd grown at least five inches, had learned to use make-up, had acquired another language, had become independent enough to travel around Brooklyn and Manhattan on my own, had worked at two jobs, had become a dancer, had managed to avoid the algos that could happen to a girl in the city. And he hadn't been there (145).

Cuando describimos los cambios que sufre la concepción del ideal del sueño americano, vemos que durante los sesenta los movimientos por los derechos civiles ponen el acento en la igualdad de logros para medir el éxito (Skandalaris y Clark 172). Esto puede explicar por qué esta joven migrante comienza a consolidar este ideal gracias a su trabajo duro, su voluntad de seguir adelante y mecanismos estatales que ayudan a los necesitados.

## *Algunas conclusiones*

¿Cómo reescribe Negi el ideal del sueño Americano desde su condición de mujer migrante de identidad híbrida? Ella construye el ideal del sueño americano a medida que construye y acepta su identidad escindida. Una vez que llega a Brooklyn, Negi esta interpelada por los órdenes de su madre, Negi debe “remain 100 percent Puerto-Rican” (25) y también debe “eat canned American food” (24) para soportar la crudeza del invierno. Por un lado, la rebelde Negi quisiera ser despreocupada y no tener madre como Archie. Por el otro ella busca el consejo, protección y reconocimiento de su madre. La seguridad de la cultura puertorriqueña contrasta con la amenaza de las costumbres estadounidenses.

Negi configura su concepción del sueño Americano con los elementos que encuentra a su disposición. ¿Cuáles son? Para ella los Estados Unidos es una tierra dónde la vida ha sido mejor, más plena para ella y su familia. Ella ha tenido oportunidades de acuerdo a sus habilidades y sus notables logros. A pesar de sufrir discriminación, Negi es reconocida por muchas personas por lo que ella es dejando de lado las circunstancias de su origen y posición social.

Negi migra a los Estados Unidos en la década del sesenta. Vive en un área suburbana y encuentra una administración, según señalan Skandalaris y Clark, que responde a los requerimientos de los grupos minoritarios y asegura el sueño americano para ellos. Negi y su familia disfrutaban de una creciente estabilidad económica. A consecuencia de esto ella y su familia pueden consolidar un ideal positivo del sueño americano. Cuando ella enumera sus logros, no solo lo hace con los propios sino también con los familiares. Para ella el sueño americano abarca no solo la esfera personal sino también la familiar.

## **Bibliografía**

- Santiago, Esmeralda (1998). *Almost a Woman*. New York: Vintage Books.
- Sarup, Madan (1996). *Identity, Culture and the Postmodern World*. Athens: The University of Georgia Press.
- Skandalaris, Bob y Amber Clark (2011). *The Evolution of the American Dream: How the Promise of Equal Opportunity Became a Quest for Equal Results*. Auburn Hills: Pembroke Publishing LLC.
- Truslow, Adams, James (1941). *The Epic of America*. New York: Blue Ribbon Books.



## DESVÍOS NACIONALES: EL ARCHIVO CRÍTICO DE *MARIEL REVISTA DE LITERATURA Y ARTE (1983 – 1985)*

**Pacelli Dias Alves de Sousa**  
**Universidade de São Paulo/ Coordenação de aperfeiçoamento de**  
**peçoal de nivel superior (CAPES)**  
**Brasil**

Si, como apunta Beatriz Sarlo, decir “‘publiquemos una revista’ quiere decir ‘hagamos política cultural’”, en esta ponencia trabajo específicamente con la política cultural que implica el proceso de canonización, en este caso, tal como se inventó una tradición literaria en *Mariel Revista de Literatura y Arte*.

En el contexto de la crisis de *Mariel*, en los Estados Unidos de los ochenta, se reunieron Reinaldo Arenas, Juan Abreu, Reinaldo García Ramos, Luis de la Paz, Roberto Valero, Carlos Victoria y Marcia Morgado y, con el apoyo de Lydía Cabrera deciden crear una revista, la *Mariel Revista de Literatura y Arte*, editada entre 1983 y 1985, con un total de ocho volúmenes publicados. La revista estaba dividida en básicamente cuatro secciones: una dedicada a la publicación de textos literarios de los marielitos (entre cuentos, poemas, y trechos de novelas), una sección llamada *Confluencias*, la sección *Experiencias*, compuesta de testimonios de vivencias bajo el gobierno revolucionario y, por fin, la sección *Urgencias*, para debates, cartas y artículos. *Mariel* no fue la única revista creada por marielitos, ni la única revista hecha por cubanos en el exilio estadounidense. En el mismo período eran publicadas, por ejemplo, las revistas *Término*, organizada por Manuel Ballagas, *Unveiling Cuba*, de Ismael Lorenzo y *Linden Lane Magazine*, editada por Belkis Cuza Malé y Heberto Padilla, que tuvo, además, la coordinación de Reinaldo Arenas durante un año. *Mariel*, sin embargo, sobresale frente a las revistas por la prioridad que ofrece a la literatura (sea de los propios autores, de la tradición literaria cubana o de escritores que los apoyasen), así como por la atención a otras formas de arte (las artes plásticas y el cine, por la recepción y por el tono con el cual enfrentó los discursos que silenciaban o deslegitimaban a los marielitos, desde los discursos de otras revistas de cubanos en los Estados Unidos, intelectuales favorables a los caminos de la Revolución Cubana y espacios culturales norteamericanos del período, como muestras de cine o libros y eventos académicos).

La revista creó una comunidad de escritores y lectores en el exilio, a partir de: 1) una revisión memorialista del proceso revolucionario según aquellos que hubieron sido allí silenciados, especialmente a partir de la sección de testimonios; 2) la polémica con otros discursos de la esfera estadounidense; 3) la invención de una tradición que los sustentara como grupo artístico, especialmente a partir de la sección *Confluencias*; y 4) la promoción de un espacio de publicación para autores exiliados, especialmente con la crisis de *Mariel*.

Abordar la revista *Mariel* es abordar la formación y puesta de una voz en el campo discursivo cultural en los ochenta que, para constituir su identidad y legitimarla, se vale de la pugna y de la polémica en sus argumentaciones y, de manera frontal, en su poética.

La definición de la poética se empieza a exponer en el editorial y presentación que abre el primer número. Escrito de forma panfletaria, directa y envuelto en polémicas en la selección del vocabulario, el editorial trata de temas de la historia y de la escritura del grupo. La lucha está centrada muchas veces en el lenguaje: en la tomada de términos que circulaban en el campo discursivo periodístico y televisivo, en regímenes de resignificación, así como en la utilización de términos que establecen franca polémica con otras lecturas del período. En artículo de Cabrera y Marques publicado en 2009, “Representações do Mariel nos Textos e Charges das Revistas *Bohemia* e *Revolución y Cultura* (1980)” por ejemplo, describen el modo como en Cuba se construyó a través de los periódicos oficiales la imagen de los marielitos como “lumpen”, “escoria”, y “clase improductiva”, imagen que, por su vez, también aparece en el proceso de discursivización de *Mariel* desde la perspectiva del periodismo norteamericano.

Se ve en el editorial, la búsqueda por confrontar las representaciones de la crisis de *Mariel* y defender su voz como la única verdad frente a otros discursos. El término verdad, o “verdadero artista” que hace la “verdadera creación”, es reiterado en el texto y defendido como característica de una escrita no relacionada a la ideología política del Estado. La discusión se encuentra alrededor del significado de “escritor”, en abierto contrapunto a las lecturas de “Palabras a los intelectuales” (1961), de Fidel Castro, de “El socialismo y el hombre en Cuba” (1965), de Ernesto Che Guevara, y de modo general la discusión sobre la posición del escritor. Para emerger como sujetos políticos en el campo literario del período, los marielitos disputaron la significación de los conceptos básicos del campo del arte: a la literatura se la defiende desde la posición del sujeto creador, “como sentido de nacionalidad” según Arenas, y en su relación cercana a la historia, ya que, según Arenas, toda grande literatura “transciende lo meramente literario para confundirse con la realidad padecida”. La concepción de literatura aparece como un ideal que se sostiene no solo por lo estético, sino como campo asociado a la vida, a las idiosincrasias personales y no como algo relacionado al campo público, o estatal.

Más allá de los textos literarios de los marielitos, la sección *Confluencias*, título sacado del ensayo homónimo de Lezama Lima, y publicada en los siete primeros volúmenes de la revista, es un espacio interesante para pensar esas cuestiones, así como para entender la pugna por la tradición y, en consecuencia, la búsqueda por la legitimación de la escritura del grupo, aquí entendida como pertenencia a la nación – o tradición nacional – aunque en sus desvíos. Si el espacio de circulación intelectual de la revista estuvo en los Estados Unidos, el espacio imaginario es la nación cubana. Las propuestas del espacio serían, por un lado,

comprobar como la escritura del grupo, los temas abordados y modos de narrar son una confluencia de imágenes y escrituras enraizadas en la cultura cubana y, por otro, según sus palabras, estaba el objetivo de “rescatar obras poco conocidas de nuestra cultura o que hayan sido deformadas o silenciadas por la burocracia del castrismo”, lo que se materializa no sólo en la publicación de los textos, sino también en los ensayos que los acompañan, en los cuales se percibe en verdad la reiteración de características defendidas por el grupo para su escritura, más allá de la construcción de escenarios para la comprensión de los textos. En la selección se ven textos de Lezama Lima, Virgilio Piñera, Labrador Ruiz, Carlos Montenegro, José Manuel Poveda, Gastón Baquero y José Martí, además de una selección de poemas con el tema “Desgarramiento y fatalidad en la poesía cubana”, título del ensayo homónimo de Arenas que acompaña el texto.

Rafael Rojas, en *Un banquete canónico* analiza como la canonización por la crítica cubana siempre estuvo asociada a un fuerte sentimiento nacionalista y de construcción de metarrelatos identificatorios, ejerciendo papel importante en el proceso de construcción del imaginario de esa comunidad. Así desde las obras de Bachiller y Morales y de Aurélio Mitjans, y la búsqueda de una esencia nacional frente al colonizador, hasta los estudios de la primera mitad del siglo XX, cuando a su vez, la cuestión pasa a ser más analítica en la indagación por el tipo de escritura de la isla, en lo que la caracterizaría y la unificaría. Un punto importante de la discusión está en *Lo cubano en la poesía*, de Cintio Vitier, de 1958. En el libro, el poeta y ensayista originista analiza diversas obras de poesía, encadenadas históricamente, con el objetivo de enseñar el proceso de cubanización de la escritura poética, el desplazamiento teleológico de lo Español en dirección a lo Cubano. Proceso que el autor ya entrevé anacrónicamente en el *Espejo de Paciencia*, de Silvestre de Balboa, alcanzando su punto más alto en Martí y Lezama Lima.

El libro de Vitier parece ser un contrapunto constante en la crítica literaria ejercida por Reinaldo Arenas en *Mariel*, y en su producción crítica en general, tales como los textos recogidos en *Necesidad de Libertad*. En “Hágase también usted un hombre nuevo”, texto de 1969, Arenas comienza con una crítica a *Lo cubano en la poesía*, por no haber catalogado a los autores por el mérito de sus obras, sino por sus “limitaciones” y el “renunciamento a la vida”. No obstante, Arenas no logra analizar el argumento, el texto deriva hacia una crítica personal a un discurso de Vitier, pronunciado en 1966, en el cual habría expuesto su posición favorable al gobierno revolucionario, punto central del texto. En ensayo posterior, publicado en los ochenta, titulado “De la ‘conversación’ de Cintio Vitier”, por su vez, Arenas menciona al autor originista, junto a Eliseo Diego, como sus grandes “tutores literarios” en los años sesenta, mientras trabajaba en la Biblioteca Nacional. El debate con la crítica de Vitier se da a partir de apropiaciones y críticas por los desvíos, Arenas no parece contraponerse al nacionalismo general del argumento, sino a determinadas lecturas, silencios y características apuntadas por Vitier sobre algunos autores.

En “Lezama Lima y el reino de la imagen”, que acompaña *La sobrenaturalidad* publicado en el primer volumen de la revista, Arenas se detiene en la defensa de *Paradiso* como obra maestra del Maestro, pues aunaría en un mundo todo aquello trabajado en sus ensayos y poemas. Si la cuestión parece pequeña, hay más por detrás: En “Lo cubano y la poesía”, Vitier defiende la posición de los ensayos entre la obra lezamiana. En “De la ‘conversación’...”, Arenas apunta que, en conversación con Vitier cuando la obra maestra fue publicada en el 66, el origenista habría dicho que la publicación del libro había sido un error y que “si la madre del poeta aún hubiese vivido, ese libro no se habría publicado”, además en su chismera intelectual apunta que “Fina García Marruz me dijo que no podía opinar sobre el libro ya que su esposo [Vitier] le había aconsejado que no lo leyera, debido a los pasajes eróticos que en el mismo aparecen”. Así la defensa de *Paradiso* parece actuar como metáfora para una defensa de la representación de la (homo)sexualidad ya que este parece ser el punto moralista que subyacería en el argumento de Vitier.

La relación entre escritura y homosexualidad también viene a la luz en “La isla en peso con todas sus cucarachas”, texto que acompaña la publicación del famoso poema piñeriano en el segundo volumen de la revista. A lo largo del texto, el autor elabora una lectura alegórica sobre el miedo en las obras de Piñera, relacionándolo a los dilemas vividos por el autor con su sexualidad frente a su familia y los rumbos de la política cubana. Otra clave del texto, sin embargo, es la inserción de Piñera en el mapa literario de la isla por su cubanía. En “Lo Cubano en la poesía”, Vitier había defendido que el famoso poema de Piñera “convertiría a Cuba, tan intensa y profundamente individualizada en sus misterios esenciales por generaciones de poetas, en una caótica, telúrica y Atroz Antilla cualquiera”, y “el tono y la tesis de este poema [...] de ningún modo y en ningún sentido puede correspondernos”. Arenas, a su vez, aunque no aborde específicamente “la cuestión nacional” como tema del ensayo, anota reiteradamente como las características que levanta serían “cubanas”. Así, dice, “El drama de Piñera es, pues, el drama intrínseco del hombre tropical e insular”, o, por ejemplo, que por su “tragicidad, resplandor y verdad insular-antillana”, su obra sería “muy específicamente cubana”. Por los trechos expuestos, se percibe como la crítica de Arenas recupera el núcleo del argumento de Vitier: contra la supuesta inespecificidad de “La isla...”, en el cual se articularía una representación de Cuba a un metarrelato identificatorio del Caribe, el marielito da precisión a su cubanidad por hablar de una verdad antillana de la cual Cuba participaría. “La isla en peso con todas sus cucarachas” camina en dirección a una afirmación de la escritura de Virgilio como “fundacional”, en secuestro del criterio de Vitier, importante para la centralización de Martí y Lezama en el canon de la isla.

En las siete secciones de “Confluencias” aparecen además la defensa del *topos* “desgarramiento y fatalidad” como constituyentes de la tradición poética cubana, el análisis de la escritura carcelaria en *Hombres sin mujer* de Carlos Montenegro y la propuesta de la obra de Labrador Ruiz como fundacional de la “obra abierta”.

Además de una fuerte recuperación del proyecto origenista en la sintaxis general de la revista, cuestión importante si se tiene en cuenta las críticas y lecturas que el grupo, y especialmente Lezama, venía recibiendo desde *Lunes de Revolución*, especialmente tras su muerte. Por ejemplo, una entrevista recién concedida a Areíto por Lisandro Otero, en la cual habla de un Lezama que nunca quiso salir del país, “hombre libre” en su Cuba.

Finalmente, en tesis sobre la escritura de los marielitos, Simal analiza los modos de probar la cubanía, incluso transnacional, retomando la tesis defendida por Rojas sobre la literatura cubana del exilio, para quien “el escenario predilecto del conflicto es de la disputa por el legado nacional, la querrela por la herencia simbólica del país”. En el caso de *Mariel*, se trata de la construcción de una tradición basada en la relación entre escritura y homosexualidad, tema más explorado aquí, así como entre la literatura y el exilio, especialmente presente en la última edición de la revista, dedicada a José Martí. Si concordamos con Simal y Rojas, al tratar de *Mariel*, lo interesante parece ser cuestionar cómo tiene lugar la disputa. Desde la crítica hecha por Arenas en la revista, la cuestión no parece estar en la negación de esta comunidad imaginada que es la nación, sin reafirmarla en sus desvíos, o sea, no negar la nación como criterio, sino leer la nación en las entrelíneas de la relación entre homosexualidad y escritura, de la génesis de la escritura carcelaria y del exilio político como cuestión para la literatura.

## Bibliografía

- AAVV. *Revista de Literatura y Arte Mariel*, nºs 1-8, Año 1-2, 1983-1985.
- AAVV. *Revolución, Letras, Arte*. Ed Virgilio López Lemus. La Habana: Letras Cubanas, 1980.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Arenas, Reinaldo. *Necesidad de libertad*. Sevilla: Point de lunettes, 2012.
- Cabrera, Isabel y Marques, Rickley. “Representações do Mariel nos textos e charges das revistas Bohemia e Revolução y Cultura (1980)”. *Revista eletrônica da ANPHLAC*. Nº 8, 2009. s/p.
- Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- Lezama Lima, José. *Confluencias*. La Habana: Letras Cubanas, 1988.
- Patiño, Roxana. “América Latina: literatura e crítica em revista(s)”. In: Souza, Eneida, Marques y Reinaldo. *Modernidades Alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009
- Rojas, Rafael. *Un banquete canónico*. México: FCE, 2000.

- Sarlo, Beatriz. "Intelectuales y revistas: razones de una práctica". *América: Cahiers du CRICCAL*. nº 9-10, 1992.
- Simal, Monica. "La poética del testimonio en *Necesidad de Libertad* de Reinaldo Arenas." *Kamtchatka*. Nº 6, 2015. 269-290.
- Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Letras Cubanas, 1998.

**TRAZADOS ESCRITURARIOS EN LAS CARTAS A HAYDÉE  
SANTAMARÍA: ARCHIVO Y MEMORIA A PARTIR DE LOS 62  
INTELECTUALES**

**Susana Gómez  
Universidad Nacional de Córdoba/  
CRLA-Archivos/ Universidad de Poitiers  
Argentina/ Francia**

*El Archivo: la edición del libro como apertura y reencuentro con Haydée*

El libro que estoy preparando es una reedición de un conjunto de cartas llamado *Destino: Haydée Santamaría*<sup>1</sup>, publicado en Casa de las Américas en 2009, a partir de un homenaje a su vida. El CRLA-Archivos toma la responsabilidad de evaluar esta posibilidad de volver a publicarlo, y me encarga esa tarea.

Como se sabe, HS se quita la vida el 26 de julio de 1980, quizás desilusionada con la vida o con la revolución, tras el éxodo masivo de Mariel y otros acontecimientos políticos que no corresponde sintetizar aquí. Sabemos que fue revolucionaria de armas tomar, que participó en el asalto al cuartel de Moncada en 1953 donde puesta prisionera por el régimen de Batista. Supo dirigir acciones culturales en casi 30 años, entre otras funciones, como directora de Casa de las Américas, además de ser una figura respetada en el partido comunista cubano. HS fue artífice de la conformación de los jurados, armó y logró que los Premios Casa, en varias artes y literatura, fueran reconocidos en el mundo, haciendo de ellos un espacio constructivo de la función-autor latinoamericana.

Este libro reúne sólo las cartas enviadas a ella, organizadas alfabéticamente por el apellido del autor. Con esto se intenta mostrar cómo la confluencia de los escritores y artistas de varios países, sobre todo latinoamericanos y franceses-españoles, se generó en torno a la figura de Haydée como gestora cultural. Rol que hoy entendemos desde una simple gestión, pero que en ese momento implicaba una labor fuertemente política, tanto de difusión de la Revolución en su ideario como en sus actuaciones sobre el espacio significado por ella en el mundo.

Su tarea, largo de reseñar aquí fue siempre la de hacer de Casa el faro cultural de la Revolución, con sus implicancias políticas internas y sus polémicas. Pero, recuperando la reedición del libro, se accede a algo más que a este panorama, ya que las cartas son escuetas y han seleccionadas con un rigor basado fuertemente en dar a conocer la figura de HS. Me refiero al valor archivístico que este trabajo conlleva. En primer lugar, por la selección misma de los documentos y, en segundo lugar, porque deja ver que este archivo de papel implica lo que consideramos el “archivo intangible” de los acontecimientos y del pensar que circula entre ellos.

---

<sup>1</sup> De ahora en más HS.

La carta manuscrita o mecanoscrita es un testimonio en papel que ofrece al archivero una superficie de trabajo sobre los discursos –y enunciados-clichés- que convergieron en una especie de aceptabilidad y legitimidad para hablar de la Revolución. De alguna manera, la selección de las cartas responde a un criterio de institucionalidad, no por ello lejos de ser un crítico. Evidentemente se realiza un trabajo de crítica al decidir incluir autores que polemizaron fuertemente con Cuba, con la Casa junto a otros que, sin ser muy reconocidos luego, hicieron de su paso por La Habana un campo de disputas de sentido y de inserción autoral.

Ante ello, quisiera recuperar un concepto en debate en el ámbito de la conformación de “archivos de escritores”: ¿qué es un “archivo”? Este interrogante es sostenido en una noción desprendida de una idea de memoria ya cerrada en tanto de acontecimiento histórico, por decirlo claramente, que atiende a una diacronía abierta a su legibilidad. Un Archivo no se conforma sólo de textos reunidos, sino también de todo aquello intangible que vehiculiza y dispersa en significados y valoraciones (pienso en la conocida noción de “evaluación social” de Bajtin) que le otorgan tanto la capacidad de ser leídos como la pérdida de un sentido que mal llamamos “originario”. En este caso, esa pérdida se ve en lo emocional ante el recuerdo constituido de una figura, de una función (gestora) y de una persona con una biografía.

Se trataría de un archivo intangible que se crea sobre las cenizas de las comunicaciones epistolares, para organizarse rodeando acontecimientos puntuales con otros señalamientos políticos e ideológicos. Un Archivo a construirse hoy, pero a derrumbarse mañana. Nos preguntamos: ¿qué sabemos, qué trasciende en datos desde /hacia Cuba en épocas dispares y en momentos convulsionados por las etapas que atraviesa la Revolución Cubana en tanto encarna un país y un modelo de vida? ¿De qué manera las cartas seleccionadas entre una totalidad que no conocemos pero que está en alguna parte reunida, son eco de la creación figurada de una “Casa de las Américas” que mira hacia un continente latinoamericano buscando veracidad para ser y legitimidad para decir? Este entorno cultural contiene la formulación de una función-gestora de lo revolucionario hacia el mundo, en que los imaginarios sociales se concretan en discursos regulados y regulatorios de un *decir-querer* la Revolución Cubana<sup>2</sup>. Juan Carlos Quintero Herencia lo señala más claramente:

Acceder a lo revolucionario, entonces, era el resultado de un proceso ontológico que es descrito como una ganancia en la simultaneidad de la perspectiva o como la relocalización de un aparato óptico. Se pasa del poeta que canta *sobre* Revolución al poeta que canta *desde la Revolución*. Pero la fusión que se verifica en el *ser* de la Revolución sólo es posible a través del *estar* en la Revolución. Y “estar allí” es poseer un

---

<sup>2</sup> Es una fuerza deseante, por participar del proceso general, pero también pasional en una adhesión desde el postergado proyecto de una América Latina hermanada, que la Revolución Cubana usaba como ideologema –bandera- en su tarea de propalar su ideario. Claro está, es necesario evaluar los acontecimientos históricos y los cambios discursivos de cada etapa en ese proceso político, donde los deseos (como impulso, como anhelo), cambian.



ojo, un aparato óptico, una mirada que es la cifra misma de esta “espacialidad político-cultural que es la Revolución (Quintero Herencia, 67)

Una espacialidad ligada a un mapa, donde los autores de las cartas se sitúan, tanto en su lugar de vivienda como en sus lugares de viaje, de exilios o de paso. Abriríamos ese mapa, lo dimensionaríamos en Europa donde estuvieron viviendo muchos latinoamericanos, o en tránsitos geográficos reuniendo papeles de la biografía de José Martí, quizás exiliados por partir de un país a otro casi sin tierra y hasta casi sin nacionalidad. También hay quienes avisan que llegan a instalarse en Cuba por razones políticas o de opción identitaria.

El tema del territorio que se dibuja a través de las cartas implica una Revolución sin topografía fija: Esa Cuba insular abre sus caminos invisibles para un hacer revolucionario que se vuelve transnacional. Asimismo, este *ser* la revolución se ve trastocado por el tiempo en que tal ontología simplemente cae. Por ejemplo, hay una carta banal de Vargas Llosa previo a su partida el eje socialista y de la pelea por la revista Libre en 1969, la recordada disputa y diatriba con Óscar Collazos, donde avisa que pediría licencia en su universidad para ir al Congreso Cultural de La Habana en 1968 (197). Hallamos un Cortázar cuestionador tras los acontecimientos del caso Padilla que colocan a la “Policrítica” en su centro de disputas en respuesta a otros y a otras cuestiones que exceden a Haydée<sup>3</sup>. Este *ser* la revolución muchas veces deja de necesitar una declaración de principios o un enunciado laudatorio o un “Hasta la Victoria Siempre”. Se está en la égida de Casa y por ende, no hace falta más que resolver lo mundano: un pasaje, una fecha.

Al respecto, y despojándola de todo sentido “vitalista”, recupero una noción que proviene del sistema formalista ruso de los años 17-20: *byt*. Podríamos decir que se trata de un enunciado, “el arte imita la vida”, pero también esa tendencia a “estabilizar el presente como inmutable” que la literatura realiza, concretiza pero que otros órdenes de la vida discursiva, se empecinan en dejar marcado. Un *byt* se percibe también como un “every-day life”, como esa “vida cotidiana” que queda instalada en un transcurrir congelado en el presente de las cartas. Así como la lengua literaria se empecina en dar un giro a la estática “vida” extrañando la referencia a las cosas, también en las cartas como género se produce este movimiento transformador: la vida no es sólo su indicación verbal sino signo ideológico y político que requiere, aún para lo banal de comunicar un viaje, una muesa artística. La hora (gloriosa) de la Revolución opera como apertura a un nuevo orden de lenguaje, que es remitido en las cartas en una textura literaria más que meramente epistolar. No por nada la mayoría de las cartas son escritura de escritores, pero acuden a lo vital de la lengua coloquial no literaria para expresarse. Pese a ello, las fronteras se desdibujan y el *byt* emerge en la superficie discursiva.

---

<sup>3</sup> Sin embargo, no se publica aquí, otra carta larga, de excusa y reencuentro, que Cortázar escribiera en 1972, recuperada por Saul Sosnowski en *Obra Crítica III*, de Alfaguara, 1994. Esta carta no figura en la edición de Galaxia Gutenberg de la colección *Opera Mundi*, en su tomo VI.

Esa vida cotidiana legible en la lengua que corre las fronteras entre lo poético-literario y lo coloquial-cotidiano, se transmite en los acontecimientos: La cátedra que impide que Arguedas viaje a la Habana para no perder una posibilidad de investigar el mito quechua, una bailarina que la invita a asistir esa tarde a una función en un teatro, hay quienes comentan la visita de toda una tarde en la Casa—costumbre de Haydée de recibirlos y atenderles, y misivas de envío de libros. Son detalles sencillos, huellas de un presente sempiterno pero doméstico. Hay allí, órdenes de la temporalidad que el Archivo posibilita: leer las cartas a HS implica recorrer —a los saltos, por el orden de las misivas que no respeta fechas- series de procesos y atravesamientos de etapas, décadas, eventos. Se crea, a través de ese *byt*, una lectura singular de los órdenes simbólicos que Cuba resolvía para darse una identidad nueva y donde lo cotidiano del funcionar como una entidad revolucionaria impregnaba las dimensiones de la vida de los escritores.

Los Archivos se sostienen en el valor simbólico que implican tanto para el conjunto de lectores “futuros” como para quienes coexistieron con las personas o los escritores que los producen. Nos preguntamos si acaso este conjunto de cartas requiere de un lector especializado —lo cual restringe el campo de destinatarios de la reedición, de cara a una Cuba cuyos planteos ya históricos deben por otra parte entrar en el sistema de la posmemoria (en la noción de Beatriz Sarlo) en que los jóvenes reciben el relato de los hechos vividos y a su vez deben aprender a memorizarlos para su preservación a futuro-. O si, por el contrario, es su fuerza de legibilidad la novedad que provoca encontrar reunidos este conjunto de *nombres propios*, que produjeron la cultura y el arte en Cuba de manera singular, en hitos que se pueden rastrear ligados a estas figuras. Galeano, Arguedas, el Che, Sábato, Cortázar, Marta Traba Delia del Carril, Onetti, Claribel Alegria, Neruda, Félix Grande, Paco Urondo, Ariel Dorfmann, Martha Lynch, Augusto Roa Bastos, son elegidos para dar cuenta de ese dinamismo que la Casa generaba, como faro cultural.

Se trata de *nombres propios* indicadores de funciones-autor muy diferentes y, por momentos, sorprende ver a algunos nombres cubanos que se afianzan en esa cotidianeidad que daba el lugar común, el tópico de “estar en casa” como estar en *Casa*. Es la institucionalidad de la revista lo que crea el orden metafórico y doméstico e inaugura en diversos momentos, un repertorio de personas que se instalan allí ya por fuera de lo geográfico; se instalan en lo político de la *Casa*.

Así, ordenar los nombres en las épocas en que escriben, implica evitar el anacronismo que supondría quedarse en una trampa dada por el olvido del tiempo como proceso y, a la vez, tangibilidad del Archivo. Éste es tangible sólo porque está editado; su materia será un papel resguardado en un armario en cumplimiento de normas de preservación. Pero el material es el lenguaje y el discurso seleccionados en estas cartas, marcados por una temporalidad cronológica cerrada, con la letra fijada en la recepción de las mismas por parte de HS desde un lugar institucional que implicaba —signo indicial mediante- una Cuba revolucionaria, el conjunto del libro se ve como un

espacio abierto a la legibilidad no sólo de los textos, sino de procesos políticos, intelectuales, artísticos y, por supuesto, personales. Sin embargo, su temporalidad simbólica está abierta a nuevas –futuras o prospectivas- interpretaciones.

En este sentido, el libro merece revisar quizás la posibilidad de sumar cartas o de agregar las respuestas de Haydée, o cartas enviadas por ella. Ampliar la visibilidad de la red, dada la distancia temporal y los cambios que las diferentes políticas –de lo político y de las gestiones gubernamentales- ejercieron como mediación cultural frente al acontecimiento de cada año en Casa. El premio literario, las actividades, los cambios culturales que van desde 1960 a 1980 –año de la partida de HS se revisan hoy para poder hallar un contexto histórico más completo y adecuado a nuevas generaciones.

### *Revolución, las cosas en tu nombre: lo común, el archivo intangible*

Hemos tomado la decisión de mantener el lapso propuesto por el libro, pero en su interior, reseñamos algunas cuestiones que abrevian ese período entre los años 1967 y 1973, para marcar grandes hitos de la vida latinoamericana y cubana en particular.

- Los Premios Casa instaurados en 1960
- Las colaboraciones por las obras completas de Martí en 1962-63
- La edición de *Pasajes de la guerra revolucionaria* del Che en 1963 por Ediciones Unión
- El Congreso Cultural de la Habana, con su manifiesto en 1968
- La antología de poesía cubana de la revolución, editada en 1970 en España (R. Fernández R)
- La muerte del Che en 1969
- El caso Padilla en 1971, la *Policrítica en la hora de los chacales*.
- El golpe de estado en Chile, luego en Argentina: abre el ciclo del exilio.
- La muerte de Celia Sánchez, meses antes que la propia Haydée.

Un trabajo por hacer es encontrar los puntos históricos hacia donde se orientan los acontecimientos que las cartas dejan ver. Muchas misivas fugan temas y enunciados hacia las dictaduras latinoamericanas que se vislumbran en un futuro que se acerca, otro punto de fuga es el que parecía venturoso boom latinoamericano; quizás otro sea el imperceptible cambio de timón de las decisiones gubernamentales que impactaban en la casa: el fracaso económico, la necesidad de estar “a la vanguardia” en las artes plásticas a contrapelo de los conservadurismos de la edad capitalista de Batista (ese museo de arte decorativo con los jarrones chinos). Otro punto donde la vista se evade en perspectiva, es considerar los centros distribuidores de los propósitos de Cuba que se producen a partir los Premios CASA de las

Américas, que generasen un recorrido “desconocido” que no llegó a la venta comercial de las editoriales españolas o de grandes capitales<sup>4</sup>.

Intentamos resolver la posibilidad de reeditar este libro considerando una noción de “archivo intangible” de enunciados que fortalecieron diferentes capas discursivas, vinculadas todas ellas a la revolución cubana desde su inicio. Son lo dicho, también lo enunciable, que describe y adhiere a un proceso político fuertemente latinoamericano, internacionalista. Son más las alusiones a la patria latinoamericana que al Caribe, pero este es un tema que deberíamos explorar para buscar causas y razones: Cuba mira al continente. Enunciados de cierre con “Hasta la victoria siempre, venceremos”, como la carta de Rogério Paulo (165) o la respuesta de Pedro Orgambide:

Esta noche, cuando con mis compañeros brindemos por este pequeño triunfo de la vida sobre las miserias de la ideología de la muerte y la represión desatada en mi país, esta noche, querida amiga, no “haremos tango” sino que compartiremos la esperanza (Pedro Orgambide, 6/02/1976 -159)

Son enunciados que movilizan un decir que no sólo toma posición, sino que marca un mapa de las adhesiones a la revolución más allá de las intromisiones históricas en cada país, como en este caso, a meses de la dictadura argentina. Se lee esta carta desde las manos de HS, descubriendo los hitos de la cronología en un orden nuevo.

¿Cómo leer hoy esta temporalidad que vuelve visibles momentos que nunca se recuperaron en una historia marcada por los grandes acontecimientos? ¿Se vuelve legible el concepto de “revolución cubana” ante la mirada que, años después y en cada aniversario estas cartas dejan ver? Onetti da cuenta de la suspensión de la visación de pasaportes en Uruguay en 1964, Thiago de Mello comenta su “día dedicado enteramente a Cuba” en las sesiones de tortura a las que fue sometido y sobrevivió, en 1979. Ernesto Cardenal vincula dos “revoluciones>” (la cubana y la sandinista) señalando que “Estamos teniendo nuestra Sierra maestra. Creo que pronto tendremos nuestro 1º de enero.” Esta carta fechada en abril de 1977 trae el archivo de los acontecimientos centrales de la Revolución Cubana, los vuelve nicaragüenses, desde un país que lo ha expulsado, pero al que espera volver pronto, a su Solentiname “donde a ti se te ama mucho” (44). De alguna manera, son indicadores del tiempo, también cronotopías (Bajtín) trasladadas a ese relato sobre las revoluciones en el Caribe, con su conformación modelo que fuera la Cubana. HS recibe estos gestos de similaridad entre comunidades y fervores; pero el hacerse huella de archivo motiva un trabajo crítico de recomposición de lugares y discursos que exceden lo político o institucional para inscribirse en las pasiones, en las identidades y en la literatura.

---

<sup>4</sup> Hay trabajos, como la obra de Quintero Herencia y estudios sobre las revistas latinoamericanas de los 60 y 70 que reseñan muy bien estos temas. No me referiré a ello aquí.

Surgen de este modo, inquietudes a partir del Archivo, que explicitarían no sólo las cartas en tanto son “huella del hacerse” del archivo documental, sino también de cómo es posible conocer trazos de escritura que se ven en las cartas que les envían a Haydée con textos, nombres de libros, eventos.

Un aspecto interesante de compartir está en reconocer que las cartas llegan a HS, pero son institucionales en cierta medida: la Casa es un lugar donde si bien las personas ocupan sus puestos de trabajo, integran sus disputas y comités como centro cultural, haciendo imposible hablar de estas misivas como “íntimas”. Llegan a HS pero son para la CASA. Largo sería de describir aquí cómo la discursividad manifiesta este envío-reenvío esta destinación más amplia hacia un lugar en que lo común se define por la articulación regulada entre acciones, procesos y pasiones contenidos en un espacio ideológicamente aunado en lo colectivo. Sin embargo, es clara la huella de la verticalidad dada por la propia HS en el sistema de jerarquías de Cuba.

Quisiera dejar marcada esta propiedad de “lo común” para un trabajo crítico que debo hacer sobre lo dicho y lo que carga el significado de esta referencialidad que se sostiene –es una red- gracias a un amplio tejido de intercomprensión.

### *Tópicos del hacer/decir en la red que las cartas anudan: el impulso creador en la Revolución*

Podríamos buscar también una manera de trabajar en la composición de este libro como “archivo”, en un concepto que traigo de la argumentación y de la narrativa. El tópico, tanto literario, como argumentativo. Son aquellas unidades recurrentes que vehiculizan aspectos de la cultura, atraviesan temporalidades y se trabajan temática y figurativamente en los textos de las cartas. Un estudio más detallado, contando con que este es un “cuerpo” o corpus cerrado, pero que suponemos tiene alrededor otros tantos textos no incluidos, acompañantes en su carácter de discursos colindantes (las cartas enviada por HS frente a los temas históricos que jalonan cada conversación epistolar) pero dialogantes. La literatura latinoamericana se esfuerza por hacerse leer en un contexto en que “revolución” funciona como un ideograma<sup>5</sup>. Luego de los años 60 se volverá un dolor más en varios países, cuyos escritores le escriben desde el exilio, desde la desaparición de personas y de la muerte.

Por caso, Idea Vilariño escribe, luego de comunicar la muerte de Víctor Jara, el 16 de enero de 1974 desde París: “En la alegría de comprobar que la lucha no se detiene, continúa, se profundiza, y que la memoria popular –como antes en Uruguay- es un arma de largo alcance” (Vilariño 201)

---

<sup>5</sup> Remito a mi trabajo: *Julio Cortázar y la Revolución Cubana*, Alción, Córdoba, 2006

Tópicos como revolución en tanto “movimiento” (Movimiento 26 de julio), la gesta de Cuba (una épica de la victoria sobre el imperialismo), los tópicos de la solidaridad (y al hermanamiento vinculado a éste), aquellos que descubren el latinoamericanismo y el internacionalismo (figuras de lo trasnacional). Todos ellos indican no sólo lo pasional- el sentimiento hacia cuba, sino también cómo el hacer moviliza las decisiones de los intelectuales y escritores o artistas que le escriben a HS. Ejemplo de ello son las recurrentes alusiones al dolor del exilio, también se ve como interesante la búsqueda de un analogon a Cuba (hay un Macondo en la isla, hay una Cuba en Solentiname, dicen dos cartas de García Márquez y de Ernesto Cardenal). Con sus cuestionamientos posteriores, hay en las décadas tomadas por el libro una identidad insular que cede terreno al continente: “Un premio ganado en Cuba es como sentirse un poco cubano., y sentirse cubano es sentirse más latinoamericano” (Arthur Luiz Piza; 168)

Me propongo estudiar estos tópicos, rastrear para la contextualización discursiva de este libro, cómo esta red tópica puede ser leída hoy en una nueva forma de legibilidad mediada por la figura del “archivo intangible”. Es una tarea de crítica, más que memorística.

### *Cierre con preguntas*

Organizar el contenido del libro, en nombres por orden alfabético, deja de lado la cronología. El Archivo permite plantear que ésta no resulta pertinente ante la mirada del crítico conocedor y que, por ser un listado de autores –algunos poco conocidos- el foco está puesto en procesos que se dan simultáneamente, incluso en mismos años o fechas cercanas.

Plantear una noción de Huella de Archivo, señalando la elección de las cartas, la mostración de originales en contrapágina y la voluntad de recomposición de lugares, más que memoria en sí que posee el orden elegido. Esta huella de archivo, trasciende lo escrito y permite ver procesos no publicados o al menos no recuperados, sostenidos por la posibilidad de constituir una memoria de diálogos más que un patrimonio o acervo epistolar.

La carta, por otro lado, indica una reversibilidad que el libro –la mayoría de los libros de cartas- no deja ver: falta una parte. Hay algo ilegible que rodea la respuesta (casi todas son envíos) frente a la red de conceptos centrales que se rastrean como tópica del libro: revolución, el congreso cultura de La Habana, el Premio Casa y los lazos latinoamericanistas. Quizá estos fueron los criterios de elección de cartas, que por otra parte, sitúan a HS en un centro focal: es la depositaria de expectativas en Casa, incluso las de la vida como exiliados de muchos de ellos.

Buscamos señalar que el trabajo de componer este libro para su reedición no puede incluir otros textos ya que tiene una unidad editorial dada. Peo en los que

están se ve claramente n hacer silente que deja signos de sí mismo: lo elegido, la cronología cronotopizada en la Casa y esa propiedad evanescente de lo que un Archivo es: no lo constituido y dicho solamente sino lo por decir y el hacerse mismo del Archivo. Este libro se vuelve en sí mismo, más que una historia relatada, una puesta en evidencia y a la vez puesta en escena del acontecer que supone CASA en esos años.

¿Cómo situar estos procesos en un prólogo a un libro que, lejos de ensalzar la figura de HS la enmarca en el hacer concreto y en las palabras de otros, le da un espacio de actuación más que una descripción de su rol? ¿Qué función autor se cumple en estos textos y cómo la función es funcionaria, (pero es una rebelde de primera línea y de armas tomar, pero no aceptó nunca ser considerada una heroína de la Revolución)? El archivo se ve también modificado por sucesivas capas de acontecimientos que obligan a la relectura de una Cuba que entra no bien se crea la Casa y se le pide a HS dirigirla, en la “revolución permanente”, con su discurso con tópicos, enunciados y términos que vienen de ese pasado por constituir.

## **Bibliografía**

Gómez, Susana (2006). *Julio Cortázar y la Revolución Cubana*, Alción, Córdoba.  
Gil, Ruiz Lim y Salsamendi, editoras (2009). *Destino, Haydée Santamaría*, Casa de las Américas, La Habana.

Lois, Elida (2012). “La crítica genética y la salvaguarda de la inscripción de la memoria escritural latinoamericana”, *Lo que los archivos cuentan N°1*, Biblioteca Nacional de Uruguay: 13-29.

Quintero Herencia, Juan Carlos (2002). *Figuración del espacio*, Beatriz Viterbo, Rosario.

Sarlo, Beatriz (2005). “Posmemoria, reconstrucciones”. *Tiempo pasado*, Bs. As., Siglo XXI (126-157).

Steiner, Peter (1980, [2001]). *El formalismo ruso. Una metapoética*, Akal, Madrid. Capítulo “Sistema”.

**LITERATURAS  
AFRODESCENDIENTES  
EN EL CARIBE Y LAS AMÉRICAS.  
AUTORÍA, REPRESENTACIONES  
Y DISCUSIONES**



## HISTÓRIAS DE MULHERES PRETAS: ESPETÁCULOS, ESTRATÉGIAS E O APREÇO POR UMA TEMÁTICA

**Juliana Alves Mota Drummond**  
**Universidade Federal de São João Del Rei /**  
**Departamento de Artes da Cena**  
**Minas Gerais - Brasil**

Escrevo este texto meses após ter me sentado frente àqueles seres generosos que me deixaram falar pelo dobro do tempo previsto, na tentativa e recontar aqui o que foi tratar das histórias de todas as mulheres e de todas as mulheres pretas que já me serviram de espelho pelo caminho. A experiência em Córdoba foi libertadora, potente, plena de beleza e compartilhamento de afetos que potencializaram cada minuto e cada encontro vivido. O dia da fala era também dia de comemorar o aniversário da minha mãezinha do céu, e ali no palco-conferência me reencontrava com ela. Desde a escrita do doutorado tenho me deixado levar pelos caminhos da (auto)biografia na cena teatral. Talvez venha daí essa insistência em tratar quem me lê com a intimidade com que trato as pessoas queridas. Não sei escrever sem contar segredos e estou começando a perceber que não quero estar em cena se não for para contar segredos também. Escrevo aqui o relato de um trabalho desenvolvido dentro da universidade, um trabalho desenvolvido por uma professora negra dentro de uma universidade do interior de Minas Gerais, Brasil. Um trabalho que me alimenta cotidianamente, que me cerca de pessoas amadas e me proporciona encontros profundos.

Na tentativa criar um espaço de experimentação cênica que explorasse as relações entre teatro, música e memória fundei em 2012, na Universidade Federal de São João Del Rei – Minas Gerais – Brasil, o CASA ABERTA, um espaço para troca, um grupo de Pesquisa e Programa de Extensão que tem por objetivo primeiro ser um elo de conexão entre a UFSJ e a comunidade externa, ora propondo movimentos a aproximação de artistas vinculados ou não às instituições formais de ensino em eventos como o I, II, III e IV Seminário CASA ABERTA e o CASA ABERTA Convida, ora propondo a produção de espetáculos e circulação dos mesmos. O grupo possui em seu repertório as criações *Do lado de dentro* (2015), *Na boca do povo* (2015), *Quintal* (2016), *Motriz* (2016), *Olhos d'água* (2017), *Fronteiras* (2017), o *Encontro Cantado* com o CASA ABERTA (2018) e o espetáculo em construção *Amor e Outras Canções* (2018). É sobre o recorte que abrange os espetáculos *Quintal*, *Motriz* e *Olhos d'água* que trataremos aqui.

Nesta parte da nossa trajetória, que se aproxima de questões relativas à realidade das mulheres no Brasil e em especial às Mulheres Negras e seus discursos (e só depois de realizar os três processos de composição pude perceber com clareza o que estava se delineando ali) a questão da (auto)biografia é trazida à tona como ferramenta de construção cênica aliada à um profundo contato com o canto e o que chamamos *arquétipos sonoros, afetos musicais e canto relacional*. Nestes

espetáculos a voz da mulher negra é colocada no centro da cena a partir de diferentes estratégias (ora utilizando um texto de uma escritora negra, ora colocando uma atriz negra como único foco da cena, ora construindo uma dramaturgia que é tecida de relatos de mulheres negras e de conteúdo (auto)biográfico) como veremos um pouco mais à frente. Por hora, cabe explicar os três termos grifados anteriormente:

Quando falamos de (auto)biografia dentro dos espetáculos do CASA ABERTA, escrevemos auto entre parênteses para deixar explícito que ali estamos tratando de biografias e autobiografias, e é a tessitura criada pelo diálogo entre essas histórias, entre o vestir-se de si mesmo e o vestir-se do outro aquilo que compõe a matéria fundante sobre a qual trabalharemos plasticamente a cena. E foi neste mergulhar nas próprias histórias e nas histórias dos outros que começamos a nos perguntar quais camadas da memória estariam envolvidas neste nosso processo de investigação. Pouco a pouco pudemos delimitar três possibilidades de memórias evocadas:

- memórias íntimas ou memória dos afetos (e aqui é importante ressaltar que chamamos que afeto toda experiência capaz de transformar nossa maneira de nos relacionarmos com o mundo, conforme proposto por Jung). Memórias que estão impregnadas na carne, na pele, na experiência vivida;

- memórias compartilhadas ou memórias sociais: damos este nome para o espaço de cruzamento entre a nossa memória e a memória daqueles que nos rodeiam nos pequenos grupos sociais nos quais estamos inseridos cotidianamente;

- memória arquetípica ou coletiva: diretamente ligada à ideia de inconsciente coletivo este tipo de memória carrega informações que ultrapassam nossas experiências enquanto seres individuais e localizados socialmente, e nos convoca à identificar sinais em nossos comportamentos que nos conectam à uma coletividade, à conhecimentos anteriores à nós e que nos afetam profundamente.

Os outros três conceitos grifados anteriormente, arquétipos sonoros, afetos musicais e canto relacional referem-se àquilo que de mais característico temos no CASA ABERTA: a interinfluência entre Música e Cena manifesta numa forma de cantar em cena e de pensar a mesma.

A potencialidade que a música tem de nos colocar em contato com lugares adormecidos da memória é apontada por nós como um facilitador na busca por indícios dessas experiências utilizadas para a construção da cena (auto)biográfica. Ela é porta de entrada para um universo de sensações, de lembranças, de sonoridades, de texturas que quando colocados à favor da cena teatral podem gerar material precioso para o que chamamos cena autobiográfica desencadeada por *afetos musicais*<sup>1</sup>, que nada mais são do que experiências musicais que transformaram a maneira como o indivíduo passou a se relacionar com o mundo. Já quando tratamos de *arquétipos sonoros*<sup>2</sup> estamos nos referindo à conteúdos ancestrais que emergem da voz dos atores principalmente no trabalho a partir de

---

<sup>1</sup> Os afetos musicais são o centro das reflexões criadas no livro *Marcas deles em mim: memória, música e formação do ator*.

<sup>2</sup> Uma discussão mais aprofundada sobre o termo Arquétipo sonoro pode ser encontrada no artigo *a Voz e presença: a utilização dos arquétipos sonoros no trabalho do ator*.

cantos tradicionais onde temos qualidades corpóreo-vocais sendo transformadas pelo canto. O terceiro e último termo, *canto relacional*<sup>3</sup> é utilizado por nós para delinear práticas de canto que prezam pelo envolvimento do ser de maneira ampliada no ato de cantar – corpo presente, mente atenta às relações que se estabelecem no espaço e escuta ativa – uma experiência compartilhada entre os atores e o público, encontro este que pode se dar pela vibração das vozes de todos, pelo canto, pelos olhares, pelas danças coletivas, pequenas ações que surgem dos corpos e principalmente pela forma de envolvimento que é gerada entre os participantes.

Resumidamente teríamos então: arquétipo sonoro como a manifestação vocal capaz de convocar imagens e conteúdos do inconsciente em cena, afeto musical como toda experiência musical que transforma a maneira como o indivíduo se relaciona com o mundo e canto relacional como uma prática de canto no teatro que nos conecta com uma coletividade perdida.

Dados os nossos pontos de partida sigamos para a análise dos espetáculos Quintal, Motriz e Olhos D'água: Que histórias de mulheres pretas foram levadas à cena nas montagens produzidas pelo CASA ABERTA? O quê dessas mulheres as opções estéticas, plásticas e poéticas aplicadas em cena revelam? Como os princípios desenvolvidos ao longo dos anos pelo grupo manifestam-se nestes processos de montagem?

Em Quintal temos em cena o conto da autora negra Conceição Evaristo *Olhos d'água* sendo encenado e recriado a partir de um forte diálogo entre as palavras da escritora e as canções tradicionais coletadas por Mario de Andrade em suas missões folclóricas pelo interior do Brasil. Rapidamente resumindo, o conto trata de uma mulher que um dia, longe de sua terra natal, acorda e não consegue mais se lembrar da cor dos olhos de sua mãe e, na tentativa de recuperar a sensação daquele olhar sobre si percorre o caminho de volta pra casa e por entre os becos de sua própria memória, reconstruindo passagens de momentos em que estivera próxima daquela força materna. A relação com as outras irmãs, a ausência de homens no texto, a descrição do universo que às circulava em sua infância, neste tempo remoto, muito anterior ao presente, nos dá a sensação de que a personagem central se desloca tanto no espaço quanto no tempo. Na montagem as paisagens traçadas pela EVARISTO (2015) em trechos como:

Lembro-me de que muitas vezes, quando a mãe cozinhava, da panela subia cheiro algum. Era como se cozinhasse ali, apenas o nosso desesperado desejo de alimento. As labaredas, sob a água solitária que fervia na panela cheia de fome, pareciam debochar do vazio do nosso estômago, ignorando nossas bocas infantis

---

<sup>3</sup> Na nossa prática de Canto Relacional nos servem como referências as manifestações populares de matriz africana como o congado e o jongo, as sessões de Convite ao Canto realizadas Open Program do Workcenter Of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, a dimensão gestual e espacial da voz trabalhada por Francesca della Mônica. Especificamente sobre este braço da nossa investigação o integrante do grupo Carlos Henrique Barto Junior está desenvolvendo sob minha orientação no PPGAC da UFSJ sua pesquisa de Mestrado intitulada Território Inseguro: práticas para um canto relacional na cena teatral proposta pelo CASA ABERTA.

em que as línguas brincavam a salivar sonho de comida. E era nesses momentos de pouco ou nenhum alimento em que a mãe mais brincava com as filhas

Fundem-se com a cantiga coletada por Mário de Andrade em suas Missões Folclóricas pelo interior do Brasil:

dorme, dorme criancinha,  
o seu soninho sem medo,  
que tem a rede armadilha  
a sombra de um arvoredo.  
Chora, chora criancinha,  
chora se queres chorar,  
que tem a sua mãezinha  
para te acalantar.

E neste andar entre memória e sonoridades tradicionais, a força da mãe que sustenta, acolhe, suporta é evocada pelo texto, pelas imagens e pelas sonoridades escolhidas, provocando o surgimento dessa mulher que se constrói na ausência que se faz à nossa frente, uma vez que todos os atores vestem-se com a mesma roupa e nenhum deles ocupa o lugar fixo da mãe como personagem durante a montagem. É uma presença na falta e esta falta nos faz construir uma mulher potência neste vazio. A fusão dos materiais nos ajuda a tocar no campo da memória coletiva ou arquetípica citada anteriormente deslocando o olhar de uma história particular para a representação da força do feminino, da sua relação com a natureza, com o lugar de abrigo.

Em 2018 tivemos a oportunidade de apresentar a montagem em evento em que a autora fora homenageada em SJDR e após assistir o *Quintal* teceu comentários exatamente neste sentido, de como uma história que partira dela, de suas escrevivências, podia atravessar pessoas que possuíam experiências tão diversas. Acostumada a emocionar as pessoas recitando seu texto ela se via tomada, assim como a platéia, por imagens outras que ultrapassavam a representação de um universo particular, ou de um grupo social, e convocava conteúdos que ousamos chamar de arquetípicos.



Acervo particular

No terreno autobiográfico, para ajudar na construção do espetáculo, foram trabalhadas memórias de mulheres que acompanharam a infância dos atores. Desta forma as palavras de Conceição fundem-se à potência sonora que emerge dos cantos tradicionais utilizados na montagem, às memórias são recuperadas e a sabedoria da grande mãe emerge dos corpos e vozes dos atores em cena.

Este espetáculo apresenta um desenho frontal e o público está no mesmo nível dos atores separados apenas por pano branco entre eles. Ao fim da experiência essa divisão espacial é rompida, os atores misturam-se ao público, cantam e são envolvidos pelo breu.



O espaço em quintal

O segundo espetáculo a ser analisado, Motriz, repete a estrutura que encerra o espetáculo anterior, coloca público e atriz para vivenciar uma relação sonora na escuridão. Ao adentrar o espaço, o espectador se depara com um círculo de cadeiras e um fecho de luz muito suave no centro do mesmo iluminando uma mulher negra. Esta mulher-vulto respira enquanto a platéia se acomoda nesta quase escuridão da sala. Após alguns instantes aquele pequeno fecho de luz é apagado e a mulher negra que ocupava o centro da sala se dissolve na escuridão dando espaço para que da memória do espectador surjam tantas mulheres durante o decorrer do espetáculo. Os textos que compõe a tessitura de Motriz são biográficos, autobiográficos e

criações. Na passagem da benzedeira pelo experimento Motriz temos um belo exemplo de como se dá a trama dos discursos neste tipo de composição. Veja o trecho do texto do espetáculo transcrito logo abaixo:

O que é que coze?  
Eu cozo carne quebrada,  
nervo torcido,  
osso esconjuntado.

Tudo isso eu cozo  
com o Santo virtuoso.  
Eu cozo pela carne  
São Domingos pelo osso

O que é que coze?  
Eu cozo coração partido,  
alma amargura,  
cabeça cheia.

O que é que coze?  
Saudade que não desfaz,  
tristeza de quem não vem mais,  
eu cozo o sono que não chega.

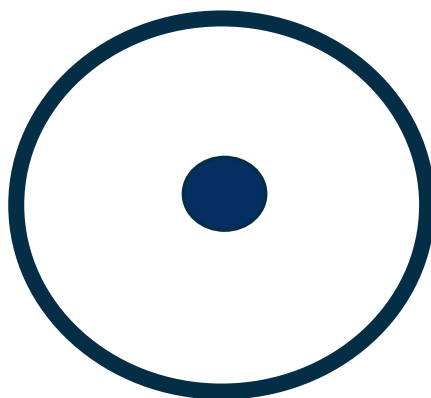
Tudo isso eu cozo,  
Com o santo virtuoso  
Eu cozo pela carne  
São domingos pelo osso.

Esta reza possui uma estrutura que é oriunda de uma memória compartilhada minha, uma oração familiar de cura feita pela minha avó paterna e ensinada à minha mãe. Ela possui um ritmo próprio em si e traduz muito bem a característica ritualística de sua execução. No entanto da oração original lembro-me apenas da primeira pergunta e resposta. Daí para frente tudo é inventado à partir de necessidades íntimas minhas, de coisas que gostaria que fossem “curadas” durante o processo de composição do espetáculo. Tal mecanismo de fusão de discursos é utilizado em inúmeras situações em Motriz e também no experimento que analisaremos a seguir. É um falar de si com o outro, ou pela boca do outro falar de si.



Foto: Taís Andressa

A experiência *Motriz* é marcada por composição vocal minuciosa que proporciona uma de variação de qualidades vibracionais na busca pela aproximação ao universo de cada uma dessas mulheres representadas, lembradas ou imaginadas ali<sup>4</sup>. Se em quintal as palavras de Conceição eram o centro da cena, aqui em *Motriz* é a materialidade dos corpos-vozes criados com seus afetos pulsando que conduzem o trabalho. A imagem inicial dissolvida na escuridão, passeia pelo imaginário do espectador ouvinte que percorre suas próprias experiências e relações a partir desta voz-mulher-negra que o conduz.



O espaço em *Motriz* (2016)

O terceiro espetáculo *Olhos d'água* é a nossa própria busca às mães tão bem descritas por Evaristo em seu conto. O CASA ABERTA para compor este espetáculo sai da sala de ensaio e vai para a periferia de SJDR encontrar os olhos d'água que nos

---

<sup>4</sup> *Motriz* nasce de uma parceria entre Maria Clara Ferrer, também professora do PPGAC com o CASA ABERTA. Além do espetáculo temos como desdobramento desta colaboração os artigos *Caminhos da escuta: presença sonora e escuridão* e *O ouvinte visionário: a hipótese de um teatro hipnótico*.

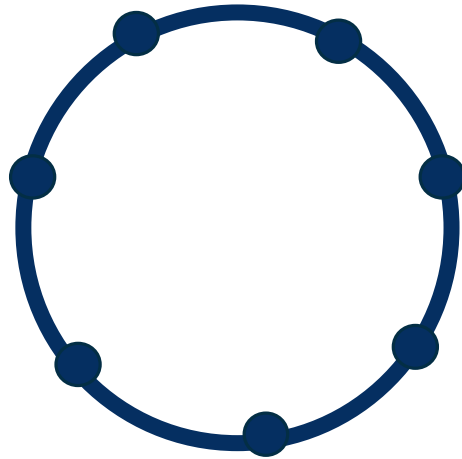
rodeiam, conversar com mulheres-negras-mães-periféricas sobre suas relações com os filhos, com o trabalho e com o amor. No processo de criação deste espetáculo a (auto)biografia foi associada ainda ao trabalho com a mimese corpórea fazendo com que, do cruzamento entre as mulheres observadas e entrevistadas na cidade, as mulheres da memória de cada um e seus próprios corpos, surgissem personagens que pudessem apresentar com delicadeza conteúdos tão íntimos que nos foram revelados. As canções utilizadas em Olhos d'água são uma fusão de canções religiosas de matriz africana, católica e canções populares contemporâneas que nos foram ofertadas pelas entrevistadas. Neste espetáculo o formato circular permanece, mas estamos todos a maioria do tempo sentados no mesmo círculo. Não existe lugar de destaque, de maior ou menor evidência. Todos se vêem e, nesta nova circunstância, percebemos que uma espécie de sensação de comunidade é recuperada, deslocando-nos cada vez mais para um lugar de experiência compartilhada, tão própria das comunidades tradicionais. Ações características tais comunidades são inseridas no espetáculo como, por exemplo, o compartilhar de comida entre os participantes, a ação de dançar juntos, cantar juntos, rir juntos, chorar juntos, rezar juntos. E neste ambiente, humanidades são reveladas.



Acervo particular

O processo de composição do espetáculo exigiu de nós (diretora e atores) um olhar delicado para a forma como as questões que foram compartilhadas conosco deveriam ser trazidas para a cena uma vez que nem todos os atores conheciam em seus corpos as situações que lhes haviam sido compartilhadas. Relatos de violência doméstica, de abuso, de abandono se misturavam a histórias de um amor empoderado, de compaherismo e de sororidade. Num movimento contínuo buscávamos inserir na dramaturgia elementos de valorização da mulher negra, de suas lutas diárias e de suas conquistas.





O espaço em Olhos D'água (2017)

Percorrer a trajetória Quintal, Motriz, Olhos d'água deu ao CASA ABERTA a incrível possibilidade de começar a maturar uma metodologia de trabalho e perceber seus avanços e seus limites dentro da estrutura universitária. É um privilégio enorme poder manter um laboratório permanente de experimentação teatral com a infraestrutura que possuímos dentro da UFSJ. Às mulheres que nos alimentaram nesta busca pela transformação de suas vidas em poesia cênica nosso eterno agradecimento e admiração. Sigamos!

## Bibliografia

- Evaristo, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.
- Jung, Carl. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008
- Mota Drummond, Juliana Alves. *Marcas deles em mim: Memória, Música e Formação do Ator*. São João Del Rei: Editora UFSJ, 2015.
- \_\_\_\_\_. "Arquétipo sonoro pode ser encontrada no artigo a Voz e presença: a utilização dos arquétipos sonoros no trabalho do ator". Artigo aceito para publicação na Revista 35 do PPGAC da UFOP.
- \_\_\_\_\_. FERRER, Maria Clara. "Caminhos da escuta: presença sonora e escuridão". Artigo aceito para publicação na Revista 35 do PPGAC da UFOP.
- \_\_\_\_\_. FERRER, Maria Clara. "O ouvinte visionário: a hipótese de um teatro hipnótico". *Revista Sala Preta Eletrônica*, v. 17, p. 140-155, 2017.
- Richards, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- Shafer, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.
- Silveira, Nise da. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- Tugny, Rosângela Pereira de Queiroz, Ruben Caixeta de. (ORG). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

**EDUARDO LALO.**  
**LOS PLIEGUES TEÓRICOS**  
**DE SU OBRA**

## INSULARISMO COSMOPOLITA EN *LOS PAÍSES INVISIBLES*, DE EDUARDO LALO

**Chayenne Orru Mubarack**  
**Universidad de São Paulo**  
**Brasil**

Este trabajo se propone presentar una lectura de la poética del pensar presente en la primera parte del libro *Los países invisibles*, de Eduardo Lalo. Planteo que esta poética se basa en un “insularismo cosmopolita”, que busca reminiscencias de la invisibilidad puertorriqueña alrededor del mundo, constituyéndose, así, como clave de lectura de esa parte del libro.

*Los países invisibles* es un libro de ensayos que se divide en tres partes. En la primera, “El viaje”, Lalo se acerca al género diario de viajes y nos cuenta un poco de un viaje que hizo a Europa en 2005 como tutor de un grupo de estudiantes puertorriqueños. En ella, estuvo en Londres, Venecia, Madrid y Valencia. Cada ciudad generó un relato particular y estos empiezan con encabezados con el local y la fecha en que escribe.

En Londres, nos cuenta sobre su visita al Highgate Cemetery. En Venecia, en medio a su narración de las caminadas que hizo por la ciudad, desarrolla el concepto de hipervisibilidad. En Madrid, donde el escritor había vivido unos años antes del presente viaje, nos enteramos de los acercamientos y alejamientos posibles entre San Juan y la capital de España. Por fin, al llegar a Valencia, es como si la identificación con su isla del Caribe fuera completa. Los viajes se interconectan por medio del tema de la visibilidad. Es decir, en Londres, en su visita al cementerio, el autor nos cuenta de unos turistas que solo querían mirar la tumba de Carlos Marx. Es como si ya hubieran viajado con un imagen fijo de ese punto turístico y solo buscaban encontrar un correspondiente real a los imágenes virtuales ya conocidos. Por lo tanto, al alcanzar la tumba que buscaban, los turistas sacaban un montón de fotos y se iban.

En el segundo destino, Venecia, el tema de la visibilidad alcanza el límite. Lalo la describe como una ciudad hecha solo para los turistas y que, por eso, se volvió la copia de su copia. Cuando uno viaja a Venecia, ya tiene claro lo que busca, las máscaras, el carnaval, los canales. Es como si el fenómeno de la tumba de Marx en Londres se hubiera expandido para toda la ciudad italiana. Por eso, toda ella se rehizo en función de lo que buscan los turistas. El autor define ese fenómeno como “hipervisibilidad” y escribe que “Venecia se ha convertido en una tautología, en una monumental construcción que certifica, más allá de toda duda, que las imágenes de la ciudad que se han esparcido por el mundo no son virtuales, sino que poseen la autenticidad del original convertido en copia de su copia”<sup>1</sup>. Según el autor, la hipervisibilidad y la invisibilidad forman pareja, pues tanto la falta como el exceso

---

<sup>1</sup> Lalo, Eduardo. *Los países invisibles*. Madrid: Fórcola Ediciones, 2016, p. 17.

de mirada y de discurso acerca de una ciudad crean la condición de invisible. Los que nacen en Venecia no logran vivir su nacionalidad pues viven en la copia de las imágenes virtuales hechas por otros. Aquí me parece importante apuntar que la visibilidad, la hipervisibilidad o la invisibilidad se dan en relación al otro. La otredad es lo que define a uno. Me explico: la invisibilidad significa que un país y sus habitantes no existen, son invisibles, no producen ninguna imagen o relato en la mente del otro. Si yo les preguntara ahora “¿Qué saben acerca Martinica? ¿Cómo son los martiniqueses?”, probablemente nadie o muy pocos tendrán algo para contestarme. Tal vez, lo único que sabrán es que es un departamento de Francia. Eso pasa porque la gente de esa isla no pudo generar un discurso acerca de sí misma y todo lo que sabemos de ahí proviene del discurso y de las imágenes que otros generan acerca de ella (en este caso los franceses). Por otro lado, si la pregunta fuera acerca de Barcelona, un montón de imágenes serían generadas (Gaudí, la Sagrada Familia etc). Pero ¿qué sabemos nosotros de la gente que vive en esta ciudad? Creo que con Barcelona pasa algo semejante a Venecia: los que viajan a esta ciudad ya tienen un montón de imágenes y discursos virtuales en su mente y van a buscarlos en la realidad. Los barceloneses son, en última instancia, tan invisibles para el otro como lo son los martiniqueses... y los puertorriqueños.

Todavía en Venecia, Lalo comparte con los lectores algunas de sus reflexiones acerca del terrorismo. Mientras estaba en Europa, hubo algunos ataques de terroristas en Londres, sitio que ocupaba un lugar privilegiado en los medios de comunicación por cuenta de una reunión de los líderes del G8 en aquellos días. El escritor pone el terrorismo en relación con la búsqueda por visibilidad. Para él, el terrorista busca visibilidad en un Occidente que lo hizo invisible. Según el autor “lo que se busca es la mediatización de la víctima”<sup>2</sup>. Mucho se puede decir acerca de esas reflexiones, por eso me detendré un poco acá. Aquí, me interesan algunos eventos de la historia del Partido Nacionalista de Puerto Rico sobre los cuales algunos ensayistas van a reflexionar más adelante.

El partido surgió en 1922 y, hasta 1930, tuvo carácter de una asociación de intelectuales y profesionales liberales que se preocupaban por la preservación de la cultura puertorriqueña (y su raíz hispánica) contra la “americanización” estadounidense<sup>3</sup>. En mayo de 1930, Pedro Albizu Campos se eligió presidente del partido y adoptó una posición antiimperialista en el discurso y en la práctica. En 1932, el partido participa de las elecciones de Puerto Rico por primera vez y, después de su derrota, no figura más en las elecciones con el argumento de que son fraudulentas. Esta decisión viene junto con la opción de una acción armada y la creación de un “Ejército Libertador”. A partir de este momento, todos los miembros del partido estaban obligados a participar del servicio militar. La militarización

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>3</sup> Baggio, Kátia Gerab. *A questão nacional em Porto Rico: o Partido Nacionalista (1922-1954)*. São Paulo: FAPESP/ Annablume, 1998, p. 27.

posibilita la realización de muchos atentados, cuyo principal objetivo fue llamar la atención de la opinión pública internacional (“*la mediatización de la víctima*” en las palabras de Lalo) para la situación colonial de Puerto Rico<sup>4</sup>. Uno de los atentados más famosos fue el asalto al Congreso de los Estados Unidos en el 1er de marzo de 1954. Los nacionalistas protestaban contra el Estado Libre Asociado y la falsa declaración de los Estados Unidos de que la isla ya no era colonia bajo ese status.

Pese al fracaso del Partido Nacionalista en las elecciones y en los atentados - que siempre se reprendían - su existencia hizo que los otros partidos se posicionaran frente al tema de la situación colonial en la isla. En ese escenario, no solo los partidos, pero también los ensayistas lo hicieron. Aquí me interesa lo que plantea René Marqués en el texto *El puertorriqueño dócil*. Para este autor, el fracaso de los atentados nacionalistas pone en evidencia el carácter autodestructivo del ciudadano puertorriqueño. Como los atentados siempre fallaban y poseían una gran cantidad de militantes muertos, René argumenta que el real objetivo no era matar ni vencer, sino morir. Los militantes visaban el suicidio. En otras palabras, desistían de la lucha por la independencia y, por eso, decidían morir.

Toda esa discusión (histórica y ensayística) es el plan de comparación de Eduardo Lalo al comentar los ataques de Londres. Para él, el real objetivo del terrorismo es alcanzar la visibilidad del Occidente. Al hablar de las acciones terroristas que sucedieron en Europa en el período de su viaje, el contrapunto es el caso puertorriqueño. Desde ahí, sigue la reflexión acerca de la invisibilidad, que se hace real cuando un país es intervenido “por el discurso del Otro y *Éste* habló y habla por ellos”<sup>5</sup>. Uno no escoge la invisibilidad, quienes la imponen son los que escriben la historia de esos invisibles, sacándoles la oportunidad de hacerlo. Vemos que, poco a poco, el autor logra mezclar las experiencias que vivió en Europa con los debates de la invisibilidad puertorriqueña desde su mirada singular. Vamos a seguir en su viaje hacia el próximo destino.

Entonces, llegamos a Madrid. En la capital, Lalo nos cuenta como es la sensación de tener acceso a todo. Allá, en las tiendas y supermercados, era posible tener acceso a todo lo visible, porque hay una parte de la población que lo compra. Esos son los beneficios de la visibilidad y el turista que viene de un país invisible sabe que hay que aprovechar la oferta. Lo que queda después de esa experiencia es “el dolor sanjuanero, la sensación de fatalidad, de injusticia, de pérdida *por toda la vida*”. Sin embargo, hay una diferencia en los dos viajes que hizo a Europa. En su primer viaje a Europa, el regreso a San Juan significó una depresión profunda, una sensación de “¿Por qué estoy aquí? ¿Por qué soy obligado a vivir esa condición de invisibilidad?”. Por otro lado, después del segundo viaje, la sensación al regresar es distinta. Lalo escribe: “Creo tener sólo un mérito: el de haber abrazado al infierno [...] que ya aquí no es un país, sino una categoría y haber sobrevivido. Para el que

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>5</sup> Lalo, Eduardo. *Los países invisibles*. Madrid: Fórcola Ediciones, 2016, p. 26.

estuvo tan cerca de su propia aniquilación (y cuántos han estado en ese país tan cerca del fin absoluto), ésta es una señal de fuerza [...] He vuelto diferente, con un poder que no tuve antes: el de haber sobrevivido a una mirada que no me ve”<sup>6</sup>. No me interesa definir si el punto de vista se volvió más positivo o no, sino que el episodio nos permite afirmar algo que antes apenas había sido planteado: el contrapunto del viaje de Lalo es San Juan. Al hablar de las experiencias, de lo que ve y de lo que pasa, Lalo está dialogando con su realidad puertorriqueña aunque, en algunos momentos, no lo explicita. En Londres y Venecia, eso no está mencionado en el texto (pero lo sabemos). Ya en Madrid y Valencia, la relación se evidencia y el autor habla cada vez más de su isla, mencionándola (la relación sale del según plan para plantearse explícitamente). En otras palabras, la última cita nos dice que la primera parte del libro debe ser enteramente leída con la conciencia de que lo que se lee es el relato de un puertorriqueño que sobrevivió a una mirada que no lo ve.

El ápice de las reflexiones acerca de la invisibilidad ocurre en Valencia. También allá los escritores no se identifican con el espacio nacional y, por eso, los que ahí nacen entran en el vacío de representación:

[...] puesto que la confusa balcanización literaria de la península ibérica parece no tener fronteras, pero a la vez sí las tiene, dependiendo de dónde se escriba y en qué idioma se haga. Este reino de lo *sui generis*, de la voz aberrante, produce evidentes reminiscencias puertorriqueñas y constituye otra forma más en que se disputa por la visibilidad y se impone a otros la invisibilidad<sup>7</sup>

El escritor plantea que, en su viaje, pudo conectarse con otras realidades excéntricas y, desde ahí, ponerse en contacto con las posibilidades que su propia posición le ofrece. Creo que la principal de ellas es crear y desarrollar la mirada puertorriqueña:

las posiciones que tantos europeos, estadounidenses e incluso ciertos latinoamericanos asumen ante mí y los que vienen de países invisibles, me sirven para construir el material literario y filosófico de mis libros. [...] Se debe crear desde lo que se tiene, desde lo que se es, desde el lugar en el que se le pone a uno [...] negar la mirada del otro; efectuar no una *re-* sino una *contraconquista*<sup>89</sup>

Lalo nos muestra que caminar en una ciudad es descubrir su escritura y, desde su mirada puertorriqueña y su “vocación peripatética”, logra concluir que la invisibilidad es una condición y una perspectiva, pues “[...] fuera del mundo es también una forma de vivir en el mundo”.

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 59 – 60.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>8</sup> A la manera que Lezama Lima nos presentó esta noción en *La expresión americana*.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 52.

Me detendré en esa mirada del que logró sobrevivir a la invisibilidad. Esa condición es la que fomenta y posibilita su escritura. Se establece, por lo tanto, una paradoja:

1- Hay una mirada del otro que invisibiliza a los puertorriqueños. De acuerdo con lo que vimos hasta ahora, la invisibilidad se da por medio de la construcción de discursos acerca de ellos sin que se les atribuya la oportunidad de que hablen y desarrollen los suyos propios. Esa condición no es una opción de ellos, sino de los responsables por su invisibilidad. Les comento un episodio en que Lalo va a un lanzamiento de un libro y se pone a hablar con el autor. Todo camina bien hasta que comenta que es puertorriqueño. En ese momento, siente que el autor ya no le escucha y no lo ve. Después de una conversación en que se hizo invisible, nos dice que, seguro, en algún momento posterior, el autor va a contarles a sus amigos que conoció a un puertorriqueño.

2- Por otro lado, esa mirada es lo que posibilita el desarrollo de su escritura. El contrapunto con su realidad puertorriqueña es lo que fomenta toda la primera parte del libro. Los episodios que nos cuenta sirven para que desarrolle su concepto de invisibilidad y, por supuesto, su aplicación al caso puertorriqueño. La selección del tema del terrorismo para el desarrollo del tópico de la invisibilidad no es gratuita, sino la creación de un dialogo con el caso de Puerto Rico, conforme he demostrado. Lo que podría ser leído como situaciones seleccionadas al acaso se ponen en relación con Puerto Rico cuando el dialogo con éste se hace explícito (cuyo ápice se alcanza en Valencia).

Si la invisibilidad es una condición que resulta de la producción de discursos de otros acerca de los invisibles, ¿cómo Lalo logra volverla fuerza motriz de la escritura de la primera parte de su libro? Antonio Benítez Rojo parece tener la solución de esa paradoja:

Los antillanos, por ejemplo, suelen deambular por todo el mundo en busca de centros de su “caribeñidad”, constituyendo uno de los flujos migratorios más notables de nuestro siglo. La insularidad de los antillanos no nos impele al aislamiento, sino al contrario, al viaje, a la exploración, a búsqueda de rutas fluviales y marítimas<sup>10</sup>

El viaje de Lalo le produjo las “reminiscencias puertorriqueñas” y le permitió encontrar, en Europa, problemas de visibilidad semejantes a los que vive en Puerto Rico. El escritor caribeño se proyecta hacia afuera (Europa) no para alejarse, sino para encontrar allá esas “reminiscencias”, esa “caribeñidad”. Si la invisibilidad le da *materia (contenido)* para construcción de sus libros, el viaje es el *molde*, es como esa materia va a relatarse a sus lectores, desde una mirada insular.

Al estudiar Puerto Rico, hablar de insularidad trae consigo una obligatoriedad: Antonio Pedreira. En su conocido libro *Insularismo. Ensayos de*

---

<sup>10</sup> Rojo, Antonio Benítez. *La isla que se repite*. Hanover: Ediciones del Norte, p. xxxii.

*interpretación puertorriqueña*, Pedreira define el insularismo como la flotación histórica de la cultura de Puerto Rico entre los Estados Unidos y España, ya que su formación no se concluyó por cuenta del cambio de un conquistador para otro colonizador. Nos interesa aquí la idea de flotación pero no exclusiva entre EUA y España sino en todo el mundo. En la primera parte de *Los países invisibles*, es como si Puerto Rico estuviera flotando por Europa (representado por la mirada puertorriqueña) en búsqueda de sus reminiscencias. La flotación permite definir la condición de invisibilidad, algo que antes Lalo pensara ser exclusiva de su isla pero el viaje lo hizo percibir que se repite en otras instancias alrededor del mundo. A eso llamé “insularismo cosmopolita”, a ese viaje de la mirada puertorriqueña por el mundo que permite al autor la construcción de su relato. La materia proviene de su condición invisible, pero su desarrollo textual, de su viaje.

Escrito a modos de diario de viaje, el ensayo de Lalo establece, por lo tanto, una relación muy fuerte con el mundo. Ensayar es el acto de juzgar lo real y, por eso, el texto ensayístico establece una fuerte relación con el mundo. Lo que suele pasar en ese género textual, según las reflexiones de Liliana Weinberg en *La situación del ensayo*, es presentar una situación disparadora y, desde ahí, desarrollar juicios acerca de un tema. El viaje de Lalo le regaló esas situaciones y, desde lo que observó en su “insularismo cosmopolita”, logró presentarnos un aporte teórico acerca de la visibilidad y sus variantes (invisibilidad e hipervisibilidad). El ensayo posee, por lo tanto, una *poética del pensar*, o sea, una manera de ordenar las lecturas que el ensayista hace del mundo (y de los textos y discursos que lo rigen) y utilizarlas en la construcción de sus juicios.

## **Bibliografía**

- Bággio, Kátia Gerab. *A questão nacional em Porto Rico: o Partido Nacionalista (1922-1954)*. São Paulo: FAPESP/ Annablume, 1998
- Lalo, Eduardo. *Los países invisibles*. Madrid: Fórcola Ediciones, 2016.
- Marqués, René. *Ensayos (1953-1966)*. Barcelona: Editorial Antillana, 1966.
- Pedreira, Antonio. *Insularismo. Ensayos de interpretación puertorriqueña*. San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2001.
- Rojo, Antonio Benítez. *La isla que se repite*. Hanover: Ediciones del Norte
- Weinberg, Liliana. *Situación del ensayo*. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.



## **IDENTIDADES FRAGMENTADAS: EL INSILIO, UNA FORMA DE DIALOGAR CON LA PÉRDIDA**

**Estefanía Quiñones**  
**Universidad de Buenos Aires**  
**Chile/Buenos Aires**

... Ayer, al abrir los ojos sobre el mundo, vi el cielo revolverse de parte a parte. Yo quise levantarme, pero el silencio sin entrañas reflujo hacia mí, sus alas paralizadas. Irresponsable, a caballo entre la Nada y el Infinito, me puse a llorar.

Frantz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas*.

Comienzo con una cita de Frantz Fanon porque me parece pertinente, más aún, insoslayable, realizar una lectura de las novelas de Eduardo Lalo, *Simone* y *La inutilidad*, desde una línea de análisis que tenga como eje central al colonialismo, fenómeno histórico-social que nos permitirá pensar el espacio como problema ideológico, cultural y retórico, nos servirá de sustento en la reflexión y problematización que en esta lectura se pretende realizar en torno a la condición de insularidad y a la complejidad en la construcción identitaria del sujeto caribeño que opta por vivir en el insilio.

En ambas novelas el país de origen, Puerto Rico y la ciudad, San Juan, se convierten en objeto central de reflexión. Quien narra es un sujeto que deambula por la ciudad, una especie de flâneur que recorre sus calles sin rumbo fijo, en búsqueda de alguna huella, de algún vestigio que le permita reconstruir y dar sentido a su identidad social signada por los vacíos, las incertidumbres y las contradicciones. San Juan es un recuerdo incompleto y solo en sus calles, que son testigos de aquel pasado fracturado, que son memoria, sedimento de una historia de dolor, el narrador logra por momentos alcanzar una manera particular de consuelo. Narrar en movimiento, escribir las calles que guardan la historia de un país, está asociado en estos textos al desarrollo de una conciencia topográfica. El narrador siente su pasado, lee los silencios, el desplazamiento por el espacio urbano es el mecanismo alternativo que utiliza para hacer frente a su historia, por más conflictivo que esto resulte.

En estas narraciones la sociedad puertorriqueña es representada en estado de crisis cultural, empobrecida, maltratada por la historia. La construcción identitaria en una sociedad como la de Puerto Rico, sometida hasta el presente a un régimen colonial y a un flujo migratorio intenso de su población, es un proyecto inacabado o más bien en estado de abandono. La cultura nacional puertorriqueña se ve impedida, paralizada, desintegrada. La posibilidad de tener una existencia cultural propia les ha sido negada, se han visto disminuidas sus producciones culturales y anulada su conciencia nacional a cambio de la imposición y la adopción de modelos culturales

impropios. A Puerto Rico se le arrebató la posibilidad de pensarse, descubrirse, justificarse y así poder constituirse. Su cultura fue impugnada y destruida sistemáticamente, estado de despojo cultural que es retratado de manera íntegra en ambas novelas de Eduardo Lalo. Es así como en estas obras la nacionalidad está asociada al padecimiento, la ciudad es experimentada como dolencia, el origen es asumido como herida.

La narración surge desde este espacio escindido, desde este lugar del cual el narrador no puede desprenderse, al que se siente condenado a habitar. El sujeto sobrevive en el insilio, el aislamiento y la escritura son su arma de defensa frente a una sociedad agónica, vegetativa y anestesiada. La falta de horizontes, la inconsciencia, la alienación intelectual y la incomprensión lo violentan. La realidad social de la isla lo atraviesa, el narrador es forzado a habitar los márgenes de los márgenes, a vivir relegado dentro de un país cuya historia está determinada por la exclusión. El sujeto de estas novelas es consciente de que su realidad y sus circunstancias escapan a su dominio, es un sujeto que ha perdido las seguridades que antes otorgaban los límites, la familia, las fronteras, la idea de verdad. El narrador experimenta una pérdida de sentido, una angustia existencial ante un futuro que sabe incierto y una realidad que percibe incompleta, dividida, es un sujeto que debe aprender a convivir con el abandono y el vacío dejado por el éxodo. Es este estado de desposesión y de desarraigo el que lo arroja hacia el insilio como camino alternativo de existencia. El aislamiento le permite mantener la distancia necesaria para no perder la visibilidad y romper con el automatismo propio de una ciudad insensibilizada y forzada a la homogenización. Desde los márgenes el sujeto puede ver y leer los silencios que esconde la ciudad, desde ahí se posiciona para encarar la historia que lo precede y que inevitablemente lo determina.

Sobre la base de las consideraciones anteriores surgen obligatoriamente las siguientes interrogantes ¿Por qué el narrador de estas novelas opta por este estado ambiguo (irse sin moverse del lugar físico, quedarse sin en realidad estar) ?, ¿por qué extender esta historia de sufrimiento?, ¿por qué hurgar en este pasado doloroso?, ¿por qué el exilio se representa en estos textos cómo imposibilidad?, ¿qué implicancias tiene lo geográfico en la constitución identitaria de un sujeto? El sentido de pertenencia del narrador de estas novelas se encuentra extraviado, quien narra es un ser imposibilitado de establecerse tanto afuera como adentro de la isla. Su existencia rota, fragmentada y confusa lo imposibilita a establecer un vínculo con otro ser humano. Lo geográfico en ambos textos adquiere implicancias que trascienden los límites espaciales y se inscriben en lo más profundo de su forma de ser y de habitar el mundo. Puerto Rico es un pesar del que la distancia no lo puede redimir. Por lo cual el exilio lejos de subsanar la herida identitaria, de alivianar el peso que la historia puso sobre sus hombros es representado en estas novelas como una de las tantas esperanzas frustradas. La ilusión que un día tuvo en el afuera ya no existe, Occidente pasó de ser el lugar idealizado, la tierra prometida, el lugar de

redención, a ser un espacio más en el mundo “(...) Yo sé que no tengo salida, que nunca me podré ir de aquí. Ni el exilio me libraría de la ciudad. Sencillamente sufriría dos veces: por la ciudad y por estar lejos de ella” (*Simone* 65).

Diego decía, y en sus palabras pervivía todavía la furia, que tuvo que esperar más de veinte años para darse cuenta de que la belleza existía (...) Aunque había tenido la fortuna de descubrirla, lo que ya era un don, nunca había logrado librarse de ese patio de escuela, esos maestros, esos compañeros de clase y juego. Estaba obligado a convivir indefinidamente con ellos y descubrió, ya mayor, que era un desgraciado. Para eso le había servido el descubrimiento de la belleza. (*Simone* 21)

Para seguir interrogando la relación que en estas novelas de Eduardo Lalo se establece entre el sujeto puertorriqueño y el lugar de origen, y así poder profundizar en el fenómeno del insilio, resulta apropiado considerar los aportes realizados por el pensamiento decolonial, cuyo proyecto crítico concibe a la modernidad como un cambio geopolítico mundial que se da simultáneamente a la colonialidad. Tanto para Aníbal Quijano, como para Enrique Dussel, entre otros, la modernidad es una construcción eurocéntrica, un sistema de dominación fundado en la idea de raza. Ellos sostienen que la idea de raza es el fenómeno subjetivo y social más inserto en la historia de la relación de poder desde el siglo XV. Quijano en su texto “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” (2000), establece la categoría “colonialidad del poder” con la finalidad de reconocer la racialización de las relaciones de poder, en esta línea de pensamiento la modernidad sigue siendo “la colonial modernidad” ya que está fundada en una episteme colonial, en sus fundamentos aún perdura el patrón histórico de poder racista, que además redefine a todas las otras formas de desigualdad previas, como género y etnicidades. Para Quijano la modernidad como promesa de liberación es una paradoja, existe una imposibilidad histórica en su raíz, porque no puede practicarse la igualdad social cuando las relaciones están fundadas en la idea de raza que es por definición un elemento de desigualdad social. Ante esto Quijano propone vivir adentro y en contra, ya que no existe ningún lugar en el mundo donde la episteme hegemónica no sea colonial. Por otro lado, Enrique Dussel en su texto “Transmodernidad e interculturalidad” (2004), propone el concepto de “transmodernidad” el cual implica un situarse fuera de la modernidad eurocentrada, trascenderla y emprender un proyecto de reconstrucción identitaria que haga resurgir a las culturas negadas por la modernidad. En esta misma línea de pensamiento, Ramón Grosfoguel en su artículo “Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/epistemicidios del siglo XVI” (2013), afirma que la epistemología moderna se vincula a una historia de epistemicidios y memoricidios cometidos a lo largo del siglo XVI, de este modo la destrucción de la memoria de los pueblos colonizados permitió la implantación de estructuras epistémicas occidentales que institucionalizaron la superioridad epistémica del hombre occidental. En este orden

de ideas, las estructuras de conocimiento están entrelazadas con las estructuras imperiales de poder. Para estos académicos decolonizar el pensamiento implica descentrar el conocimiento occidental como única fuente de pensamiento, poner en cuestión a la episteme hegemónica e impregnar de diversidad epistémica al pensamiento actual.

En ambas novelas la vida de los sujetos coloniales está condicionada por un exterior, por un más allá que trasciende los límites de la isla, por un afuera que los sobredetermina y condena a habitar un lugar de inferioridad, tal como sostiene el narrador de *Simone* al referirse a Puerto Rico como una “Parada de buses en la ruta del imperio” (34). En estos textos de Lalo se percibe el terror que suscita la mirada del otro, el enmascaramiento de sus habitantes reafirma la exclusión y la subalternidad a la que han sido confinados. Seres invisibilizados o simplificados bajo las formas propias del exotismo, sujetos cuya “raza defectuosa” los excluye de la episteme hegemónica. La isla, asimismo, es representada como una construcción artificial, adulterada y por lo mismo engañosa. La ciudad es descrita desde la irrealidad y la insustancialidad de una sociedad que ignora sus orígenes y rehúsa su pasado.

La incertidumbre y el extravío son los dos rasgos identitarios que mejor definen a la sociedad puertorriqueña, por lo que la alegoría de la balsa de Iván de la Nuez puede aplicarse también a estos textos, la isla como una insignificante y precaria balsa que se encuentra a la deriva en medio de la inmensidad del océano. Este estado de desposesión tan bien representado en la imagen de la balsa, el que funciona como una de las formas más genuinas de legitimación cultural en el Caribe.

Tanto en *Simone* como en la *Inutilidad* la representación que se hace de la ciudad deja en evidencia las grietas por donde re-emerge la compleja herencia cultural latinoamericana. Como ya fue antes mencionado, el narrador de estas novelas recorre las calles de la ciudad, en estos textos cuerpo y espacio, tópico propio del relato de viaje, que es por excelencia un relato político, atravesado por las relaciones de poder, es retomado en ambas novelas en un acto que puede ser interpretado como subversivo, ya que altera las formas propias de este relato canónico al emprender un movimiento de resistencia frente a la violencia epistémica de la cual son víctimas los pueblos dominados. Cuerpo y espacio en estas narraciones se aúnan en un desplazamiento que busca la sensibilización, la concientización de los espacios urbanos, con el fin de recuperar otras fuentes de conocimiento que le permitan reconstruir su identidad social fragmentada.

Dentro de este orden de ideas, el deambular errante que el narrador de estas novelas emprende puede interpretarse como un proyecto decolonial. Walter D. Mignolo en “Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento. Sobre (de) colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica” (2013), propone una epistemología fronteriza, una epistemología que surge de un *Anthropos* que no quiere someterse a la *Humanitas*, pero que al mismo tiempo no puede evitarla. El

pensamiento fronterizo es epistemológicamente desobediente, requiere de un desprendimiento que implica un quiebre con respecto a las categorías occidentales y de una apertura que conlleva a una desnaturalización. Habita y piensa desde las fronteras, en la exterioridad, en los espacios que la autonarrativa de la modernidad inventó como su exterior, y desde este lugar identifica el potencial de la subalternidad. Para Mignolo la frontera son aquellos espacios no colonizados por completo, lugares de resistencia identitaria. Es en esta exterioridad, en lo negado por el pensamiento occidental, en donde se encuentra la fuerza del pensamiento decolonial, desde ahí se pretende construir nuevos centros de conocimiento.

El “quedado” o “regresado” es un sujeto que se configura a partir de una mirada política sobre los espacios urbanos, espacios que cobran gran relevancia en estos textos al ser concebidos como lugares, como superficies en donde se materializan las luchas de poder, El quedado habita/deshabita la ciudad, se aferra a sus intersticios, en un deambular a contrapelo hace de la ciudad de San Juan el lugar de experimentación in situ, desde el cual revertir la mirada hegemónica sobre la isla.

Los narradores de estas novelas desconfían de su historia y de los espacios en los que esta se sitúa, de modo que este deambular, este constante caminar por las calles de San Juan, puede ser concebido como un intento incesante de subsanar la ruptura que los separa de su lugar de origen. Este caminar, en apariencia errático, puede ser interpretado como construcción de una forma alternativa de residencia que desafía al desarraigo en contextos donde prima el abandono. Esta “otra” forma de residencia y sus prácticas de reconfiguración espacial, evidencian la necesidad genuina de un devenir comunidad, el deseo reprimido e irrenunciable de dar lugar y legitimidad a la experiencia múltiple y contradictoria del sujeto caribeño. Los personajes centrales de ambas novelas de Eduardo Lalo deciden permanecer en la isla, asumen su identidad dañada y la encarán a través de una escritura que surge en relación directa con el espacio. En un procedimiento de lecto-escritura de la ciudad, estos sujetos habitan un San Juan que surge como contra-espacio, como espacio fronterizo desde el cual se resisten a la inercia, a la enajenación, conviven y dialogan con el fracaso “Aquí ha de ser la ciudad (...) Si quieres aquí ha de ser la ciudad sin preguntas” (*Simone* 87).

## **Bibliografía**

- De la Nuez, Iván. *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*. Barcelona: Casiopea, 1998.
- Dussel, Enrique. “Transmodernidad e interculturalidad. (interpretación desde la filosofía de la liberación)”, *Erasmus* Año V Núm. 1/2 (2004): 65-102.

- Grosfoguel, Ramón. “Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios /epistemicidios del siglo XVI.”, *Tabula Rasa* 19 (2013): 31-58.
- Lalo, Eduardo. *Simone*. Buenos Aires: Corregidor, 2011.
- \_\_\_\_\_. *La inutilidad*. Buenos Aires: Corregidor, 2013.
- Mignolo, Walter. “Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento. Sobre (de) colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica”, *Revista de filosofía* Vol. 74 N°. 2 (2013): 7-23.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina”. *La Colonialidad del Poder: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Lander, Edgardo (comp.). Buenos Aires: UNESCO / Ediciones del CLACSO, 2000.

**LA BARBARIE DE LA HISTORIA.  
TEORIZACIONES SOBRE EL COLONIALISMO EN LA OBRA DE  
EDUARDO LALO**

**María Virginia González  
Universidad Nacional de La Pampa/Grupo de Estudios Caribeños/  
Universidad de Buenos Aires  
Argentina**

Por siglos nuestra ciudad fue la boca de América. Allí comenzaba su cuerpo de casi incontables miembros y comenzaban también, luego del azaroso cruce de los mares, las palabras que se compartían desde ese litoral hasta la Patagonia (Lalo, 2013: s/p)

Eduardo Lalo sostiene que Puerto Rico es invisible para la mirada de Occidente “que detentan el poder de crear significados” (*Los pies*, 116) y, de este modo, realiza una crítica a la pervivencia del sistema colonial. Este rasgo coloca a la isla en el lugar de la periferia, de la marginalidad, de la “rayadura”, como lo menciona en su obra. Para este escritor, la conquista es la “rayadura colonial” y pervive en el neocolonialismo que impone EEUU y que conduce al olvido y a la invisibilidad de esta tierra y de sus habitantes. La tan mentada marginalidad puertorriqueña, tanto respecto del Caribe (o las Antillas, como elige llamarla Edgardo Rodríguez Juliá) como respecto de EEUU, aparece como el trasfondo sobre el que se cimienta la construcción de la producción artística de Lalo. Puerto Rico estaría, entonces, por fuera de cualquier lugar de grandeza y de victoria, afirmación que sin duda alude, por contraste, a la situación histórico-política de Cuba, la mayor de las Antillas.

“Actos de barbarie” titula la columna de *El nuevo día* que publica el 16 de marzo de 2016 para discutir las palabras esgrimidas por el Director del Instituto Cervantes, Víctor García de la Concha, y el Rey Felipe VI durante la apertura del VII Congreso Internacional de la Lengua Española que se celebraba en ese momento en San Juan de Puerto Rico. El Director del Instituto Cervantes dijo que “era la primera vez que no se celebraba en Hispanoamérica y destacó que fuera en un territorio que se ha empeñado en preservar el legado histórico que incluye la lengua española y los lazos de sangre”. Por su parte, el Rey alegó que estaba contento de visitar junto a la Reina a Estados Unidos y de descubrir un lugar donde el español “mestizo” alterna con el inglés. Luego añadiría que éste “no es el lugar para tratar la historia de Puerto Rico”. Ante este discurso Lalo publica su nota y advierte:

Si Puerto Rico, luego de casi 118 años de agresiones y presiones estadounidenses, ha preservado la lengua española y su cultura caribeña y latinoamericana, y la ha desarrollado tanto o más que otros países de América, ha sido por la voluntad, la resistencia y la energía creativa que poseemos. Ignorar olímpicamente el grave problema político de Puerto Rico, del que también son responsables tanto

España como Estados Unidos, es cuanto menos un acto de inconsciencia o ignorancia y, además, una violencia dirigida a nosotros que somos sus anfitriones. A un país y a un pueblo no se le invisibiliza ni se le saca de la familia de pueblos americanos, para echar hacia adelante una estrategia errada, condenada al fracaso, dedicada a respaldar el español en los verdaderos Estados Unidos (*El nuevo día*, 16/03/2016).

Este acto político de invisibilización y la respuesta urgente de Lalo sirve como punta pie inicial para realizar un recorrido por uno de los ejes que estructura la estética y la ética de la obra de este escritor puertorriqueño: el desmontaje de la opresión de Occidente que continúa hoy con la pervivencia del sistema colonial y su brazo manifiesto: la globalización. Ante esta opresión, en la obra de Lalo se tensan diferentes modulaciones según la respuesta se erija desde la ficción o desde el periodismo. En este sentido puede afirmarse que la apelación a la cultura y, en particular a la literatura, se vuelve un acto de resistencia.

### *1. Occidente como parte de atracciones filosóficas. El canon: ese museo o acaso ese Disney World del Texto*<sup>1</sup>

Lalo ubica en un lugar concreto el momento en que por primera vez percibió la invisibilidad: el Castillo San Felipe del Morro, una fortificación española del siglo XVI construida frente al mar en el extremo norte de San Juan. Esa captación temprana de la pervivencia del sistema colonial, lo relata como un momento de iniciación:

Ante ese vacío entendí que tenía que aprender a sobrevivir a ese océano, que era la imagen de la distancia, el abandono y el aislamiento, y que esta lejanía del mundo había llevado a su fin a tantos artistas y escritores del Caribe. Allí, sobre la muralla, me percaté por qué las palabras morían tantas veces en nuestras bocas y en nuestras páginas; conocí cómo la historia era una máquina de invisibilizaciones; supe cómo en Puerto Rico la respiración estaría siempre en lucha contra la asfixia. Al igual que en las más altas montañas del planeta, el mar que nos separaba y desdibujaba era una zona de la muerte.

Un día, ya no recuerdo cuándo, supe desde lo alto de esa muralla, con la vista clavada en el horizonte, que era desde ese lugar que debía pensar y escribir (Discurso Premio Rómulo Gallegos)<sup>2</sup>.

De este modo, elige esa construcción colonial que historiza la presencia española en la isla para enlazar pasado, presente y futuro: la inexorabilidad del

---

<sup>1</sup> Eduardo Lalo, *Intemperie*, 27

<sup>2</sup> Es posible advertir que este momento de iniciación tiene una construcción similar al que relata Gabriel García Márquez: el viaje con su madre al pueblo de la infancia y la noción de “entender” iluminación, razón de ser. Revisar esto porque está bueno. Lalo no lo nombra pero parece erigir su escritura corta, fragmentaria, frente al fisicoculturismo del boom.



sujeto inmóvil en esa historia y mirando el mar, o frente al desierto que para un isleño es el mar. Es allí donde ubica el inicio y el sentido de su escritura. Ese lugar y esa posición del cuerpo implica escribir desde (y en) la frontera, desde ese lugar que es y no, inestable, identidad en crisis, en quiebre: “Era, es cierto, un sitio roto, sucio, a veces nimio, pero en él se encontraba todo lo humano. Allí estaban también todas las palabras. Si hubo una epifanía ante ese mar, fue que nuestra pobreza me daba una libertad enorme”<sup>3</sup>. En ese lugar inestable, quebrado se erige una respuesta al colonialismo de Occidente.

En la teorización de Lalo la colonialidad contemporánea no sólo se configura en términos materiales sino también simbólicos. En el caso de Puerto Rico, esta situación la considera estructural y dedica el ensayo *Los países invisibles* para exponer sus hipótesis sobre los mecanismos de invisibilización cultural que inscribe en la relación histórica de Puerto Rico con EEUU. El gran estigma que se ha debatido dentro y fuera de la isla es esta situación de dependencia. Para Lalo, a diferencia de otros países latinoamericanos, Puerto Rico fue conquistado tres veces: durante la llamada Conquista de América; luego, cuando en 1898 se produce el paso de ser colonia española a manos estadounidenses (y después la conversión en ELA, en 1952) y, por último, la conquista moderna por la seducción que significa el consumo y el modelo de vida estadounidense. Pero cuando se refiere a la colonialidad, el planteo excede la situación de Puerto Rico e incluso los llamados países del Tercer Mundo para referirse en un sentido más amplio al poder que Occidente opera sobre las prácticas y las conciencias cotidianas: “El colonialismo activo y continuo deviene milagro griego, fe verdadera, capitalismo, democracia, clásico universal” (*Intemperie*, 116)<sup>4</sup>.

Lalo teoriza esta situación colonial en su obra literaria, una obra híbrida, que rebaza cualquier clasificación. Pero también elige otros formatos para hablar sobre este tema: publica columnas en los periódicos *Claridad* y *El nuevo día*, la revista “80 Grados” y también en otros medios digitales, como blogs y redes sociales. Y desde la prensa, la palabra deviene arenga.

---

<sup>3</sup> Y sigue la cita: “Sobre esa muralla supe que muchos otros, de los más diversos países y épocas, habían observado también ese horizonte, pero que en su caso podía haber sido un desierto o una cordillera, la pampa o la favela, la injusticia, la locura o la sexualidad, y se habían dado cuenta como yo que en lo sucesivo su deber era permanecer allí hasta que la lucidez redefiniera el dolor.” Ese lugar límite, frontera, como modo de pensar. Pienso en Margarita Mateo Palmer, como el escribir desde la enfermedad, desde el límite de la locura, arroja lucidez a la escritura. Se escribe como balsa, para salvarse de la locura o de la muerte.

<sup>4</sup> En este sentido, es posible revisar las dificultades de circulación de información en América Latina. A diferencia de la utopía latinoamericana del siglo XIX (encarnada por Bolívar, San Martín, Martí), hoy el desconocimiento con la realidad del país vecino se incrementa. Frente a la supuesta globalización que vende la idea de actualidad con el mundo, no circulan los libros de otros países. Para Lalo, esto se relaciona, también, con la reproducción de cierta literatura que se amolda a los estereotipos esperables. Lalo cuenta, por ejemplo, que estuvo en tratativas con un editor francés para publicar en ese país su novela *Simone* pero no le interesó porque no le pareció lo suficientemente caribeña: “Tal vez esperaba palmeras y playas” (*La Nación*, 28/02/2018). Se vende o circula si sirve para aumentar las ventas y eso implica la pervivencia del Caribe como zona de sexo y placer.

## 2. El huracán nos conduce a una poética de los restos.<sup>5</sup>

La crítica (Noya, 2012; Tineo, 2013) ha advertido que la producción escrituraria de Lalo no cabe en los parámetros de ningún género literario porque su obra está a medio camino entre la autobiografía, la novela, el ensayo de reflexión filosófica, las crónicas, el diario de viaje, entre otros. Este rasgo de ruptura de las convenciones genéricas excede el ámbito literario y se proyecta en otras artes en las que Lalo ha incursionado como fotógrafo, cineasta y artista plástico. En cualquiera de sus formas son producciones que requieren un lector/espectador activo para no caer en una lectura/interpretación desacomodada. Incluso hay textos en los que circulan sus formas de abordar el arte, por ejemplo, en *El deseo del lápiz. Castigo, urbanismo, escritura* combina la fotografía y la escritura. Lo mismo sucede en *Necrópolis* en que el texto poético se conjuga con dibujos hechos en tinta, lápiz, pastel de óleo, carbón y polvo de grafito.

Ante el imperio de nuevo colonialismo, Lalo construye una respuesta que conjuga la pobreza (el no desear, la pobreza material frente al imperio del consumo) y la literatura, en la que el trabajo sobre los fragmentos se erige como una estética. La fragmentariedad se inscribe en el linaje de Walter Benjamin pero no solamente por el uso de esa forma sino que también el pensamiento del filósofo alemán aparece en la obra del puertorriqueño: “Decía Walter Benjamin que en nuestro tiempo la única obra realmente dotada de sentido –de sentido crítico también– debería ser un collage de citas, fragmentos, ecos de otras obras” (Simone, 2012, p. 53). Aunque la pregunta inevitable es el tiempo que media entre el presente del filósofo alemán y el presente en que se inscribe la cita, sí es claro que hay un camino estético en la línea de *El libro de los pasajes*.<sup>6</sup> En toda la obra de Lalo se observa una apuesta a esta estética sobre la que también ha reflexionado en diferentes instancias. En toda la obra de Lalo se observa una apuesta a esta estética sobre la que también ha reflexionado en diferentes instancias. Así, por ejemplo, en una entrevista señala que elige trabajar con el fragmento porque:

está más cercano a la vida. Me parece que es más posible unir vida y trabajo literario porque es una escritura mucho más en tiempo real, más inmediato (...). La escritura, como la concibo, parte de una exploración que se da por primera vez en una anotación y, después, en un trabajo sobre el ritmo. Los fragmentos no son aleatorios, están cuidadosamente establecidos: cómo se va construyendo y cómo se va intensificando, incluso visualmente. Y, al final, el espectáculo termina y queda el texto para que el lector vea esa performance, que ya está muerta (Rossi 2017, 3).

---

<sup>5</sup> Eduardo Lalo, “Cuaderno de la espera”, *Claridad*, 14/03/2018.

<sup>6</sup> En *donde*, Lalo utiliza un fragmento de *Tesis sobre la filosofía de la historia* como epígrafe del apartado “La escritura rayada”.

En el prólogo a *Simone*, Elsa Noya señala que la fragmentariedad denomina el primer núcleo del relato que tiene pulso de crónica urbana. Creo que esta advertencia de Noya puede leerse como la estrategia sobre la que se asienta toda la escritura de la novela, es decir, la fragmentariedad constituye su argamasa estética. De fragmentos se compone la novela que en la primera parte es una sucesión de impresiones, observaciones de todo aquello que el narrador mira, huele, aquello donde posa sus sentidos. Así es también la hechura de la escritura que está construida con trozos escritos en folletos, en recibos, en facturas. Fragmentaria también es la escritura sobre la que se trama la relación enigmática entre el narrador y su admiradora: los papeles con citas, las frases escritas con tiza en la calle, en las paredes o enviadas por correo electrónico. Fragmentos de citas son los que deja Simone (Weil-Li Chao) para guiar al escritor en los laberintos sanjuaneros. La cita se convierte así en lugar de encuentro y pasaje.

Frente a la globalización que supone hoy el poder de Occidente, Lalo opta por lo que llama una condición asmática que implica dejar de lado el consumo, volverse un asceta, abandonar la comodidad de determinados trabajos y, por el contrario, escribir en lugares incómodos, fronterizos, y apoyar materialmente ahí el cuerpo. En esta propuesta, caminar y escribir se erigen como actos de resistencia. Y la elaboración de un texto asmático, en tanto fragmentos que remedan los intersticios de la respiración angustiosa o angustiante, pero ante todo, una escritura presurosa porque se anticipa que la salida más drástica será el silencio. En la obra de Lalo hay una insistencia en el despojo material, en el abandono de las comodidades burguesas y, en este sentido, uno de sus *leitmotiv* es la mención de los zapatos y el bolígrafo: los zapatos mil veces usados, gastados por caminar tantas ciudades, la lapicera Parker que compró usada. Sobre estos dos elementos funda su proyecto literario como réplica a Occidente: una escritura que surge del deambular, del habitar los lugares públicos, una escritura del cuerpo<sup>7</sup>.

Sin embargo, en este planteo, no toda la literatura implica resistencia y por eso toma distancia de dos tipos de escritores que se han dejado domesticar: “el poeta de corte y más recientemente el *escritor de mercado*, conforman dos utilitarismos, dos renunciaciones, dos domesticaciones de lo literario” (*Intemperie*, 90). El escritor de mercado es el que somete su obra al entretenimiento. Frente a estas formas y nuevas formas de mecenazgo, coloca su obra en un lugar incómodo, que busca “corroer los presupuestos” (*Intemperie*, 91). Lalo se inscribe dentro de la marginalidad (conceptualizada como “intemperie”) y toma distancia de los escritores latinoamericanos que plantearon su obra en la comodidad de la oficina burguesa. En este sentido, escribir implica despojo, abandono, incomodidad, límite. Frente a los escritores latinoamericanos que han elegido los espacios burgueses, académicos y

---

<sup>7</sup> Pienso que otro eje a trabajar es ver qué es Occidente para Diamela Eltit y para Eduardo Lalo porque en la obra de los dos se escribe con mayúscula y sus estéticas se configuran como espacios de lucha o resistencia ante ese poder.

burocráticos (no los nombra, pero alude a los escritores del boom, entre otros)<sup>8</sup>, recupera los libros de “los *quedados* de América Latina” (*Intemperie*, 38)<sup>9</sup>.

Desde esta concepción, erige la literatura como resistencia: el silencio, la quietud, la abstracción del acto de lectura es un modo de resistencia, sólo equiparable a la meditación. Incluso ese tipo de literatura supone un formato particular: descrea de los libros gordos: “Los libros deben tener grosor, barriga, grasa. El placer se asocia con el exceso, pero la plétora innecesaria nos conduce al letargo” (*Intemperie*, 110). Por eso, plantea la necesidad o la importancia de la escritura fragmentaria y de los libros cortos para evitar el exceso: “Renunciar al mundo también conlleva el abandono de las páginas muertas, el dejar atrás el oropel del volumen armatoste” (*Intemperie*, 110), “ofrecer esta respuesta triturada. Dejar atrás el mamotreto, el fisiculturismo letrado. Regalar lo mínimo, lo pequeño, lo fracturado a los grandes lectores extraviados en sus sociedades” (*Intemperie*, 134). Esto lo define en el apartado final “Tinta” dedicado a Ángel Darío Carrero, un poeta y sacerdote franciscano fallecido, y que funciona a modo de poética. La literatura como resistencia ante Occidente supone, también, publicar en editoriales que estén por fuera de los círculos de poder. Lalo no desconoce que acceder a editoriales más poderosas significaría más presencia en librerías de toda América Latina, opción que se le presentó luego de ganar el Premio Rómulo Gallego por su novela, *Simone* (2013) pero prefiere quedarse con una editorial chica, como Corregidor, porque supone cierto tipo de gestión del libro y de la cultura (La Nación, 28/02/2018). Aceptar un sello grande implica entrar en ciertas prácticas que no comparte: “si uno no mete goles, lo cambian. Si uno no vende tantos ejemplares, lo mismo. Si hay que morder orejas para hacer un gol o para vender libros, pues se hace. Te pagan por eso” (La Nación, 28/02/2018).

Lalo concibe la escritura como una rajadura pero también como un túnel que permite llegar a algún lugar, o también, la búsqueda de ese lugar. Una rajadura también es una herida abierta (en alusión a Puerto Rico) y el escritor es quien cruza esa herida, esa frontera o, mejor dicho, es quien no busca suturar la herida abierta sino hacerla visible. Un poema-gráfico de *Necrópolis* (2014) lo dibuja precisamente así, después de “País/Herida/Abierta”, palabras trazadas con gruesa tinta negra y con círculos que rodean las dos últimas grafías (unidas, además, por flechas de doble dirección), se dibuja lo que podría leerse como una frontera tachada que abajo dice

---

<sup>8</sup> En *Simone* se observa un gesto de distancia con los escritores del boom pero representado en la figura de Gabriel García Márquez: el narrador va a una librería y le ofrecen la última novela del escritor colombiano y la rechaza.

<sup>9</sup> Él se inscribe en una tradición de escritores marginados: “Pertenezco a una larga lista de escritores marginados, cuando no ninguneados, por el peso de un gentilicio que difícilmente se asocia a la grandeza y la victoria. Brillantes artistas cuya luz fue consumida por el aislamiento y la debilidad de las instituciones culturales puertorriqueñas, víctimas de nuestra incapacidad de auto representación y, a veces también, de auto respeto. Digo aquí, como un murmullo, como un sonido llegado más allá de los mares, como reivindicación y acto de justicia, tres nombres que representan a una legión. Que estos muertos homenajeen a tantos vivos: Manuel Ramos Otero, José María Lima, Víctor Frago” (Discurso Premio Rómulo Gallegos).

“el texto por venir”, en clara alusión a Maurice Blanchot (1959). Esa teorización de la herida también aparece en *donde* (2005) pero esta vez las modulaciones giran en torno a la noción de “palabra rayada” graficando con el significante que la conquista, el genocidio y la colonización operaron una tachadura en el lenguaje. La rayadura opera como un procedimiento que, en el mismo momento que nombra, invisibiliza y Lalo señala que esta operación sucede por primera vez cuando Colón nombra una palabra indígena: *canoas*. En este sentido, los sujetos latinoamericanos estaríamos imposibilitados de borrarlos de la situación de colonialidad porque hablamos la lengua que tacha el otro. En esta teoría de Lalo podría leerse también lo que Cornejo Polar (1994) llama, en palabras de Roland Barthes, “el grado cero de la escritura”, representado en el Diálogo de Cajamarca en que la letra y la escritura se encuentran y se repelen en su misma materialidad. Dice Lalo que “La escritura, tecnología nueva en América, nos metía a la fuerza en la historia del otro” (Lalo, 2005, p. 45).

En este planteo de resistencia de la literatura y la escritura como rasgo de diferenciación no puede dejar de resonar un eco del *Ariel* de Rodó, aunque ahora este intento de separación de un “yo” se entable como respuesta a la invasión de la cultura estadounidense. La palabra se configura en el verdadero pasaporte en el que se reconoce y ese es el que lo (re)presenta cuando recibe el premio en Venezuela. Ahí se inscribe, porque la palabra es el modo de responder, de resistir ante lo que llama “la barbarie de la historia”.

### 3. *Coda: la premura del presente.*

Mi lucha es contra la invisibilidad (Rossi, 2017: s/p)

Es continua en Lalo su trabajo como colaborador en diferentes diarios locales (*Claridad, El nuevo día*) porque elige la tribuna para dirigir su verba aguda contra las situaciones que ameritan la urgencia del presente. Pero esto se ha acelerado el último tiempo, luego de los desastres del huracán María que el 20 de septiembre del año pasado arrasó con la isla. Lalo realizó intervenciones activas, momento a momento, para registrar el aislamiento en que se sumió la isla e interpelar al gobierno de Donald Trump que intentó tapar el desastre en que quedó sumido el país. La problemática de lo cotidiano amerita otra plataforma porque la ficción, en las que hace tiempo viene estetizando esta problemática, no llegan a un público mayoritario. Por eso, las redes, aún con sus limitaciones, significan un arma de difusión de ideas en la isla y fuera de ella. No sólo publica en los medios locales sino que luego recircula sus textos en las redes sociales.

En una columna reciente, Eduardo afirma que:

Hace apenas unos meses comenzó la tercera conquista de Puerto Rico. La primera es la compartida con el resto de América Latina. A ésta se suma, en nuestro caso, la realizada por Estados Unidos a partir de la invasión de 1898, que desde entonces implantó una estructura de estrechos límites de acción a la vida económica y política del país. La tercera es la que acontece en este momento. Un país asediado por una depresión económica de más de 10 años, constreñido por su absurda colonialidad, arrasado por los huracanes del pasado año y por la ola de corrupción e incapacidad gubernamentales que acarrearón, se halla exánime, incapacitado para tomar verdaderas decisiones (*El nuevo día*, 31/03/2018).

En este análisis, la tercera colonización no es sólo la globalización y su cara más visible, el consumismo, sino que la (nueva) conquista se materializa en la complicidad de los gobernantes de la isla, los tigres de adentro, diría José Martí. Frente a esta situación de Puerto Rico, frente a las políticas implementadas por el gobernador Ricardo Bález Rosselló y su equipo, Lalo reconstruye el pasado de conquistas e invasiones, y la resistencia cultural del pueblo como un arma poderosa que les ha permitido permanecer y crecer aún en circunstancias nefastas. Ese crecimiento está pensado en términos culturales (no en económicos), en términos de reagrupamiento, de poder salir del discurso que los aplasta, los invisibiliza y los lleva a actuar sin conciencia de sí. Lalo interpela en su tribuna porque hay una premura para actuar, una necesidad de llamado a la unión del pueblo en estas columnas semanales: “Los dueños de negocios, los asalariados, los pensionados, los estudiantes y maestros, los profesionales tentados a emprender el camino del exilio, tienen cada mañana una pregunta aguardándoles en el espejo: ‘¿víctimas o victimarios?, ¿desposeídos o desposeedores?’ El futuro de Puerto Rico pende de su respuesta”.<sup>10</sup>

Creo que entre su obra literaria y su producción periodística se abre una fisura atravesada por la urgencia del presente. Ambas son teoría y práctica del anticolonialismo. Pero en la ficción la esteticización del yo se ubica en un lugar del descrédito que en el periodismo se borra de un plumazo para erigir un sujeto que no deja de interpelar para intervenir el presente. Así, mientras que en el fragmento del diario se puede observar una intimación directa a los puertorriqueños, en *Intemperie* el “yo” enuncia una serie de preceptos:

Vivir sin familia, sin credo, sin partido, sin sociedad, aunque no reniegue ni pretenda otra que esta. Pero para llegar a ver, para acceder a una visión densa de la realidad, para pensar y también para trascender el pensamiento, debo dejar de creer. Ni iglesia ni mercado. Ni Dios ni Marcas. Dejar de usar muchísimas palabras (*Intemperie*, 13-14).<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> En otras columnas, Lalo interpela a buscar una salida por el lado de la resistencia cultural. Por ejemplo, en “El ‘loco amor’ de dos Espadas” sobre la obra del fotógrafo Martín Espada (*El nuevo día*, 1/07/2017).

<sup>11</sup> Hay quienes han leído la teorización de Lalo como un rasgo de la posmodernidad. María Caballero Wangüemert (2011), por ejemplo, lee las crónicas de Lalo en contraposición a la propuesta de Eduardo Rodríguez Julia y considera que las diferencias se deben a aspectos etarios: generación del setenta frente a

Hay quienes han leído estas teorizaciones sobre la identidad como un rasgo posmoderno en Lalo. María Caballero Wangüemert (2011), por ejemplo, lee las crónicas de este escritor en contraposición a la propuesta de Eduardo Rodríguez Julia y considera que las diferencias se deben a aspectos etarios: generación del setenta frente a generación del 90, como si una buscara pensar una identidad y la otra, la de Lalo, ya no pudiera arraigarse a una. También señala que las diferencias se deben a una “evolución” (sic. 45) de lo moderno a lo posmoderno.

En el fragmento citado es posible advertir una escritura con rasgo manifestarios en la que la primera persona erige en el despojo y la pobreza una forma de resistencia ante el colonialismo del presente: “El acto subversivo de que dispongo: consumir lo menos posible. A este asociarle otro: descreer de Occidente, del duro, y de lo que hoy se presenta como su simulacro” (*Intemperie*, 27). Desde este lugar del despojo se crea la plataforma para su escritura: los elementos de este *flâneur* del siglo XXI son los zapatos gastados que lo llevan una y otra vez por los caminos intransitados de San Juan; una pluma Parker que compró usada y un cuaderno. La vida a la intemperie, remedando el modo de habitar lo público de los cínicos griegos, es un acto de resistencia. En una sociedad invisible, la elección de vivir a la intemperie es una forma de habitar la invisibilidad: “Habito la ciudad más esencial: el suelo” (*Intemperie*, 17). Escribir desde el suelo, o caminar mirando los pies, como dice en *Simone*, implica una resistencia, aunque también cierta posición elitista respecto de la cultura. Erigir un proyecto creador, una mirada que se erige desde ese lugar, desde esa perspectiva, que intenta desaparecer. La escritura de ficción, el trabajo del escritor como un sujeto que camina, mira y escribe, se erige como un espacio de libertad y así la creación se vuelve un modo de resistencia, un espacio donde prevalece el acto de creación.

## Bibliografía

- Blanchot, Maurice. (1959). *El libro por venir*. Venezuela: Monte Ávila, 1992.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.
- Caballero Wangüemert, María. “Eduardo Lalo: una mirada desde *La isla silente* hasta *Los pies de San Juan*”. *Letral*, Número 6, Año 2011, 44-56.
- Lalo, Eduardo. *donde*. San Juan: Tal Cual, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Simone*. Buenos Aires: Corregidor, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Intemperie*. Buenos Aires: Corregidor, 2016.
- \_\_\_\_\_. *La inutilidad*. Buenos Aires: Corregidor, 2013.

---

generación del 90, como si una buscara pensar una identidad y la otra, la de Lalo, ya no pudiera arraigarse a una. También señala que las diferencias se deben a una “evolución” (sic. 45) de lo moderno a lo posmoderno.

- \_\_\_\_. “El hermoso hoy”. Discurso recepción del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallego, 2013.
- \_\_\_\_. “Acto de barbarie”. *El nuevo día*. (16/03/2016). En: <http://www.elnuevodia.com/opinion/columnas/actosdebarbarie-columna-2174535/> (consultada el 01/10/2017).
- \_\_\_\_. “El día que el rey de España enfadó a Eduardo Lalo”. Entrevista publicada el 20/03/2016 en [http://www.huffingtonpost.es/2016/03/20/entrevista-a-eduardo-la-l\\_n\\_9510908.html](http://www.huffingtonpost.es/2016/03/20/entrevista-a-eduardo-la-l_n_9510908.html)
- \_\_\_\_. “La tercera invasión de Puerto Rico”. *El nuevo día*, 31/03/2018.
- \_\_\_\_. “Los límites superiores de lo insoportable”. *Claridad. El periódico de la nación puertorriqueña*. 21/06/2017.
- \_\_\_\_. “Cuaderno de la espera”. *Claridad. El periódico de la nación puertorriqueña*. 14/03/2018.
- \_\_\_\_. “El ‘loco amor’ de dos Espadas”. *El nuevo día*, 1/07/2017 .
- Noya, Elsa. (2012). Prólogo”. Eduardo Lalo, *Simone*. Buenos Aires: Corregidor, 11-16.
- Rossi, Florencia. (2017). “Hablar sobre el vacío: conversando con Eduardo Lalo”. *RECIAL*, año VIII, n° 12.
- Tineo, Gabriela. (2013). “Prólogo”. Eduardo Lalo, *La inutilidad*. Buenos Aires: Corregidor.



# FIGURACIONES DEL *QUEDADO* SANJUANERO EN DOS ENSAYOS DE EDUARDO LALO

**Rebeca Moreno Orama**  
**Washington College**  
**Puerto Rico**

The blessings of our islands are also our  
curse. Our geography gives us year-round  
sun and beautiful beaches, but more and  
more in the age of climate change, we are  
on the front line of destruction.

Edwidge Danticat

¿Cómo se habla de la experiencia del sujeto en una ciudad caribeña luego del paso de un huracán devastador y en medio de una crisis político económica? Mi propuesta es hacerlo a través de la figuración del *quedado* creada por Eduardo Lalo en sus ensayos publicados antes y después del azote del huracán María el veinte de septiembre de 2018. El punto de partida para esta reflexión es el libro de ensayo de corte filosófico literario, *Intemperie*, que salió a la luz en 2016, y en el cual aparece el *quedado* como aquel sujeto que no puede o no quiere irse de la isla. La entrega de este personaje que continuamente reaparece en la escritura de Lalo sirve para reflexionar en torno al estado de “intemperie” en sentido doble que marca la experiencia del sujeto sanjuanero moderno. La intemperie como condición da cuenta de un entorno aquejado por el conformismo y el deterioro generalizados debido a la situación colonial del país. Al mismo tiempo, la intemperie es símbolo de la desolación causada por el impacto de un fenómeno natural de gigantes proporciones sumado al desastre neocolonialista en Puerto Rico. Dentro de la lógica ensayística de Lalo, la intemperie por su derivación etimológica es una manifestación simbólica de “*re-velatio*” (73). Es decir, la intemperie sugiere descender el velo del pasado y avistar la problemática del entorno social del presente.

Por un lado, este trabajo examina cómo en su libro Lalo utiliza la figura oximorónica que plantea el *quedado*, es decir, quien está detenido, pero que es su recorrido por la ciudad lo que lo hace significar, para materializar el proyecto de liberación ideológica que supone vivir a la intemperie filosófica, política y religiosa. En esta primera parte se discute la propuesta de Lalo como un singular modo de escritura caribeña dedicada a transgredir los límites de las estructuras impuestas por el pensamiento occidental, por la tradición literaria nacional y por la situación colonial. Por otro lado, este análisis persigue también al *quedado* en un segundo momento; en el ensayo “El estado fallido” publicado en el periódico *El Nuevo Día* un mes después del paso del huracán María. En esta sección, se discute la funcionalidad

del *quedado* como un recurso retórico que emplea el narrador para idear un sentido de conservación ante la desolación y el desconcierto que irrumpe en la ciudad. Esto último cuando “la intemperie” es símbolo de la desprotección que conlleva la naturaleza geográfica, pero también política de Puerto Rico. Perseguir los trazos de la errancia de este personaje, que a diferencia del *flâneur* del siglo XIX no es solo espectador sino también creador, sirve para discutir la especificidad de una escritura dedicada a sobre(vivir) los apremios del espacio urbano insular. Como nos recuerda Carolina Sancholuz, la figura del transeúnte en los textos de Lalo se diferencia de aquella expuesta por los escritores del siglo XIX porque “su paseo no ordena el caos de la ciudad, sino que lo subraya, lo vuelve eje de su mirada y de su palabra reflexiva” (941). La plurivalencia del *quedado* constituye entonces un modo de organizar la resistencia significativa y de forjar cuestionamientos ante la apabullante realidad que supone habitar la ciudad en el archipiélago puertorriqueño.

### *La intemperie como ruptura de las tradiciones*

El crítico puertorriqueño Juan Duchesne Winter ya ha subrayado la labor de la escritura de Eduardo Lalo como una articulación de la experiencia que visibiliza “la modernización hipertrófica, deforme y destructiva de los espacios y tiempos propios de la vida puertorriqueña” (1292). La condición precaria de la zona metropolitana de San Juan y de la cultura a la que representa es lo que registra el *quedado* en su paso incesante. Este *quedado*, quien asume la voz narrativa, aparece en el texto *Intemperie* al igual que en escritos anteriores de Lalo como “un narrador factual, prácticamente un *yo* ensayístico” (Duchesne Winter 1289). Es decir, el *quedado* surge como un personaje que se configura en el texto para cartografiar su entorno. El punto de vista narrativo que se crea a través de esta figuración del *quedado* es uno en donde se funden y confunden el yo del autor con el yo subjetivo de su personaje, para dar paso a la experiencia de los sentidos en la ciudad al descubierto.

En la primera sección de *Intemperie*, Lalo expone el eje de su escritura: “Descreer. Descreer del mundo equivale a interrogar las formas que lo sustentan” (11). Los modos de escribir son parte del itinerario que cuestiona esta especie de Diógenes caribeño. La nueva experiencia se define a partir de la recuperación del movimiento filosófico de los cínicos griegos, reconocido por su irreverencia y oposición radical a la política de su época. Sobre las bases filosóficas de los detractores de Platón y Aristóteles, el *quedado* ubica su proyecto escritural. Según asevera la voz narrativa se trata de: “Habitar la calle a la manera de los cínicos griegos: en lo público que es supuestamente de todos y con lo que casi nadie quiere verse asociado. Estar demasiado tiempo sentado en el banco de un parque es una suerte de autodegradación: la imagen viva de la pobreza y la soledad. Esta es mi vida a la intemperie” (16). La propuesta de la intemperie, enmarcada en la pobreza, la

soledad y en el cinismo antiguo, plantea sumergirnos en un espacio problemático que persigue un nuevo acercamiento al acto de escribir. El *quedado* se convierte así en una especie de escritor crítico atado al ideario cínico clásico que se entrega al proceso de la significación. Este nuevo proceso de la escritura de la ciudad y sus entornos va ligado desde el comienzo de *Intemperie* a la idea de libertad tanto de acción como de expresión que asumiera la Escuela Cínica. De ahí que la figuración del *quedado* se relacione a la de un *outsider* y se vislumbre como una “excentricidad del destino”, o “una de las formas más intensas y radicales de la vida en sociedad” (Lalo, *Intemperie* 73).

El ensayo se propone, entonces, como una zona atravesada por el deseo del autor *quedado* de persuadir e informar sobre su mundo, pero también de crear un nuevo tipo de literatura puertorriqueña desprovista de ataduras o convencionalismos. En este caso, Lalo se vale de la mezcla producida por la especificidad del género del ensayo literario para abordar desde una prosa filosófica las grietas tanto del pensamiento occidental como las materializadas por el desvanecimiento económico, político y moral de la ciudad que transita. Su propuesta del “descreer/desescritura” (11) se desarrolla a partir de poner en práctica la maleabilidad del género ensayístico. Como lo sugiere su raíz latina “el *exagium* como (nombre) se refiere al acto de pensar y como (verbo) denota el meditar, el examinar la propia mente” (Skirius 9). En *Intemperie* esta meditación escrita es tanto del autor como de su personaje el *quedado*, mientras transitan en “una suerte de mundo silvestre urbano” (Lalo 15). El mismo Lalo ha dicho en una de sus entrevistas que “el ensayo es el género más creativo hoy, si uno [lo] entiende no como algo académico o histórico, sino como una experimentación sobre el papel” (Chicano Ramos 10). Es decir que el modo de la nueva escritura es el trazo o la huella proveniente de la experiencia del escritor/narrador/*quedado* por los espacios comunes que conforman San Juan y no meramente de los confines tradicionales de las bibliotecas o los espacios designados para las actividades intelectuales. Así, la narración que se desarrolla es un acto performativo construido a través de los fragmentos, lo que sugiere la preeminencia de la escritura errante.

Esta experimentación de la escritura que apuesta por la elipsis o por la fisura que también comunica una realidad es lo que enmarca la representación de San Juan y su área metropolitana como una inscripción subjetiva. El cuerpo del ensayo se manifiesta como una huella que va dejando a su paso el *quedado*. A modo de párrafos cortos y de un hilo narrativo quebrantado, la forma narrativa evidencia el lenguaje escrito del *quedado* como una prolongación de sí mismo:

La escritura es una práctica corpórea. Es una excrecencia de los organismos equiparables a las demás sustancias humanas. Semen, sudor, escritura.

La perfección del instante. Constituye una contradicción, pues lo perfecto debería ser completo y duradero. Pero la expresión es exacta, aquí, en Bayamón, una tarde calurosa, bajo las vías del tren. (37)

Utilizando las palabras del crítico puertorriqueño Juan Carlos Quintero Herencia, podemos argüir que en la escritura de Lalo estamos frente a una “poética espacial en estado de emergencia e improvisación” (*donde* 1) que se define por el *sensorio* de quien recorre la ciudad”. La visibilidad y la percepción del espacio urbano ante la descreencia impuesta como lógica del relato recae en las imágenes fragmentadas y (re)construidas por las huellas creadas por el cuerpo del personaje errante. Según el narrador, “el superviviente es el que puede hacer el relato” (14). La autoridad de significar sin ataduras con las tradiciones recae en el *quedado* como condición de su experiencia de vida.

En este caso, es importante notar la propuesta del teórico francés Michel de Certeau en *La cultura popular* en cuanto a que “la cultura no consiste en recibir, sino en realizar el acto por el cual cada uno *señala* lo que otros le dan para vivir y para pensar” (9). Dentro del espacio literario que se construye en *Intemperie*, es la figuración del *quedado* el dispositivo encargado de un modo de apropiación y una toma de conciencia necesarias para afrontar la violencia impuesta por las tradiciones. De ahí, que la voz narrativa asevere: “La intemperie produce temor en un continente en que la literatura se sueña aún como una forma para adquirir fama y prestigio ¿Dónde están los libros de los *quedados* de América Latina? (38)”. Con este cuestionamiento el *quedado* no solo reclama la ruptura con los espacios burgueses, tradicionales o burocráticos reservados para la escritura, sino que también implica que su ejercicio filosófico literario trasciende los límites insulares y se anida en su interpelación al resto del mundo hispanohablante. La producción cultural que se configura excede las restricciones del pasado y asume la nueva forma de escribir como una apuesta por la supervivencia en el mundo actual. De esta forma, el *quedado* procede a producir otro de sus quiebres con las tradiciones occidentales. El cristianismo se presenta como “impostura” (70), mostrando así su desinterés por las creencias legadas a través de la educación religiosa tan cercana a ciertos círculos intelectuales del pasado.

Sin duda, la condición del *ser* del *quedado* está ligada a la contemporaneidad como experiencia. El personaje depende de su intercambio con el espacio urbano sanjuanero como posibilidad de relación con el mundo y de la continua transposición de sus experiencias a la escritura. La escritura es una condición vital. Según se expresa en el texto: “Volver a escribir es regresar a los mismos lugares, continuar un recorrido que no me sacará de este espacio que es simultáneamente geografía e ilusión” (29). El sujeto que se construye en el texto y que le da sentido al mismo a través de la reformulación de los signos que recoge en su peregrinaje por la ciudad, precisa del presente para articular su autoridad. El movimiento, el tránsito, la errancia facilitan la producción del significado de “lo nuevo” o lo descreído. En el

sentido de Agamben, “the contemporary is he who firmly holds his gaze on his own time as to perceive not its light, but rather its darkness [...] who is able to write by dipping his pen in the obscurity of the present” (52). Es en la circunstancia del ahora en donde el *quedado* produce un pensamiento autónomo a través de los trazos de su escritura.

La configuración del *quedado* es también el resultado de una dinámica del traslado que ha tomado otro giro. En *Intemperie*, Lalo explicita su devenir como *quedado*: “En algún momento de mi vida estuve muy lejos de aquí y pensé que no regresaría. Sin embargo, años después, soy un *quedado*. Viví los extremos, pues conocí tanto la vastedad irradiante de lo lejano y el origen. Ambos son formulaciones del vacío” (14). Su proyecto del descreimiento se cimienta en el rechazo de un pasado que se entiende solo como fachada. Su ubicación en la contemporaneidad urbana es la manera más apropiada para desafiar la opresión de las convenciones históricas. Ni Europa como símbolo de civilización occidental, ni Puerto Rico como símbolo de país colonizado e invisible son convencionalismos aceptables o suficientes en el texto. El *quedado* entonces se asocia con el gesto de habitar, intervenir y (re)significar el mundo urbano alternativo, el de la *intemperie*. El mundo que aparece cuando se entiende a Puerto Rico como un “dilema histórico” (Salgado 7). Es decir, como construcción nacional y política irresuelta y carente de posibilidades. Al respecto, César Salgado nos aclara: “Cuando pensamos en Puerto Rico como dilema histórico, la idea *intervención* nos evoca una enorme maquinaria de dominación extranjera, una serie encadenada de injerencias militares, legales, territoriales, económicas, psicológicas y corporales. Se trata de una misma *intervención*, la del colonialismo que se repite” (7). Es ante esta realidad arrolladora que la *intemperie* deviene como antídoto del *quedado* para ensayar una forma de resistencia.

El proyecto de cuestionamiento desarrollado en *Intemperie* vuelve al *quedado* en un sujeto contemporáneo encargado de sustituir las imágenes vacías del pasado por las contempladas en el tránsito del presente. Según lo explicara Lalo en una entrevista reciente, “el *quedado* es una especie de exiliado interior que opta por quedarse en su propio país por las razones que sean, y en el caso de un escritor porque quiere tener una relación con una lengua, con una sociedad, o quiere no ser extranjero, que es lo que ocurre cuando se vive en otro país” (Chicano Ramos 9). El concertar el descreer a través del *quedado* es también una apuesta por enunciar el extrañamiento de la experiencia de este sujeto puertorriqueño dentro de su propio territorio. Como condición subjetiva y de *praxis* puertorriqueña, es necesario ahondar en la definición del estado que implica el *quedado*. Para ello, nos remitimos al reciente artículo “De la queda(era)3: del horizonte una cresta/de ola” donde Quintero Herencia afirma lo siguiente: “Una consideración de la queda(era) podría atravesar la productividad sensorial de una era que queda entre las palabras e imágenes para la toma del tiempo isleño. La queda(era) como escafandra sensorial

anti-idealizadora de la palabra y del que-hacer en comunidad”. Esta queda(era) definida por Quintero Herencia, nos posibilita ubicar al personaje de Lalo dentro de un marco de manifestaciones culturales que apuestan por la desconfianza ante los absurdos impuestos por los discursos del pasado.

Por un lado, el *quedado* en la propuesta de la *Intemperie* es un “exiliado interior”, es decir que el aislamiento es parte de su condición en el país. “No hay nadie a mi alrededor en esta ciudad de espacios públicos vacíos” (30) exclama la voz narrativa. La vida cotidiana de la urbe moldea la realidad del sujeto que decide ocupar el parque en vez de pertenecer a los espacios colectivos cerrados impulsados por la modernidad neocolonial. Esta idea de la pérdida de la comunidad que impone el desarrollo urbano es una constante en la obra de Lalo. Sin embargo, esa salida de las estructuras de poder como pueden ser los espacios cerrados del *fast food* o del centro comercial en otras crónicas del autor, es lo que hace más habitable la ciudad. De modo que el narrador *quedado* exclama su modo de supervivencia: “procurar una vida fuera de las estructuras de dominio para vivir a la intemperie” (31). No obstante, el gesto que impulsa al *quedado*, lejos de provocar un cambio vertiginoso, nos enfrenta a su extranjería. Debido a la condición irresoluble que acompaña al estatus político, económico y social de Puerto Rico, la resistencia del *quedado* es aislada. De ahí que la queda(era), sea “entendida como soledad y mismidad, que la voz desea acabar, pero ante la cual nada podrá hacer y en más de una ocasión duplica” (Quintero Herencia, *Una consideración*).

Por otro lado, el *quedado* es también un individuo que a pesar de cualquier circunstancia social o histórica decide vivir en su propio país, y he aquí otro de sus distintivos. La anomalía a la que responde la decisión de residir en Puerto Rico tiene que ver con que tan solo en la última década, debido a la “desaceleración económica que azota el país [...] más de 600,000 puertorriqueños” (Cana) salieron a buscar oportunidades fuera del archipiélago. La formulación de este personaje apunta entonces a codificar como alternativa viable el habitar el espacio del desasosiego. El *quedado* como figuración le hace frente a la historia para habitar un país transformado por la crisis política que lo sumerge en la devastación económica y que normaliza la vida de sus ciudadanos en la diáspora. Luego de su denuncia a Occidente por la colonización del Caribe y su devastadora conceptualización del mismo como un “mar primitivo” (40), la voz narrativa/este *quedado* escritor se apropia del discurso para (re)definir su lugar en el mundo:

Puerto Rico no es, como dijo neciamente uno de sus gobernadores, la tercera frontera de Estados Unidos, sino que es el límite de máxima disolvenca de América Latina. Aquí el Caribe se desertifica entre espejismos; aquí el hábitat queda impactado y el territorio se agosta y pierde aristas. Las retinas recogen las *impresiones* de la frontera. Así es cómo *se ve* la invisibilidad. Así también se construye su pertinencia: una frontera que resulta ser una duda y un rompecabezas, simultáneamente la vastedad del mar que separa y la ineffectividad de las conquistas. En Puerto Rico la geografía pertenece a la

historia y no a la tierra. Pero esta operación avasallante se desmorona en actos de palabra. (58)

El proyecto del descreimiento se consolida a través del gesto de la escritura del *quedado*. El escritor y su narrador producen la libertad que otorga estar a la intemperie de las creencias sociohistóricas, y en su transitar las palabras (re)significan la experiencia de ser puertorriqueño. Sin embargo, es interesante anotar que para este acto de rebelión discursivo, Lalo se vale de una figura que dentro del imaginario cultural puertorriqueño lejos de entenderse como un héroe, se percibe más como un sujeto marginal. Tanto es así que el *Diccionario de americanismos* define al “quedado” de la siguiente manera: “adj. P.R. referido a persona inactiva, incapaz de iniciativas.” El *quedado* es para la cultura popular un individuo sin aspiraciones, sin posibilidades de cambiar nada; es más bien aquel que se deja consumir por la decadencia. Si bien la criatura que emerge de la escritura de Lalo es la antítesis del *quedado* popular, su desarrollo parecería ser también parte de un operativo que cuestiona no sólo los valores impuestos a la cultura puertorriqueña, sino también aquellos creados por ella misma. La paradoja que nos otorga la *Intemperie* es que su *quedado* tiene como propósito asumir la decadencia, pero a modo de manipularla. En este sentido, podemos retomar la propuesta de la queda(era) como temporalidad, puesto que nos posibilita subrayar la potencialidad significativa que se enhebra en la figuración del *quedado*. En la queda(era), “lo que parecía detenido, lo que parecía permanecer idéntico a sus modales, mientras niega la transformación, insinúa ahora una formidable actividad imaginaria”(Quintero Herencia, *De la queda(era)*3) .

De este modo, escribir supone la materialización de la ruptura. A través de la figuración del *quedado* a la intemperie, Lalo corporaliza el acto de pensar fuera de la marca histórica que hizo del Caribe un lugar de primitivos y de las costumbres de occidente que delegaron en las clases altas la tarea de escribir o que impusieron los parámetros de la existencia. Es por medio de la ironía que representa la revaloración de este personaje configurado en la calle que al final de *Intemperie*, “San Juan se vuelve grandiosa”, a pesar de su precaria condición política y económica. El gesto del *quedado* llama a una especie de desobediencia letrada que permite registrar modos alternos de entender la experiencia puertorriqueña. El proyecto de la *Intemperie* se consolida en la *praxis* de la nueva escritura y en la apuesta por el sentido que de ella emana a través del paso. Al final del ensayo, Lalo manifiesta la estrategia operativa del estado de intemperie: “Cuando se han producido ciertos usos de la palabra y de la imagen las jerarquías de la historia se hacen inoperantes, las categorías caen, las fronteras se borran, los horizontes desaparecen. La tinta dignifica por igual a toda la humanidad” (136). La apertura de una escritura que avizora otra forma de pensar se entrega como instrumento para redefinir realidades.

## *El archipiélago a la intemperie*

Dignificar a través de la escritura a los habitantes de un país invisible toma otra dimensión luego del estado de intemperie impuesto por el paso del huracán María en septiembre de 2017. A un año de la publicación del libro *Intemperie*, Puerto Rico sufrió el impacto de una de las tormentas más poderosas que se han registrado en la región del Caribe. Ese miércoles, 20 de septiembre, el ojo del huracán trazó una diagonal sureste-noroeste arrojando todo el territorio con ráfagas de vientos que llegaron a alcanzar las 150 millas por hora (241 kilómetros). La magnitud del desastre que dejó a su paso este fenómeno atmosférico era inimaginable para su población. En menos de cuatro días cayó el equivalente a seis meses de lluvia. El archipiélago se enfrentaba a las consecuencias nefastas del calentamiento global; justo cuando su economía había caído en el estado más precario de su historia. Esto último debido, en gran parte, a las medidas de austeridad aplicadas por los Estados Unidos a través de La Ley Promesa en 2016. Esta ley aparece como recordatorio de la cruda condición colonial del Puerto Rico del siglo XXI, puesto que fue impuesta por el presidente, Barack Obama, y el Congreso de la metrópoli, ambos poderes legislativos a los cuales los puertorriqueños de la isla no tienen el derecho a elegir. Sin deparar en la falta de derechos democráticos que implica su imposición, la nueva ley puso las finanzas puertorriqueñas:

under the control of a newly created Financial Oversight and Management Board, a seven-person body appointed by the U.S. president, six of whom appear not to live on the island. The board, which is essentially charged with overseeing the liquidation of Puerto Rico's assets to maximize debt repayments and approving all major economic decisions, is known [in Spanish] as La Junta [...] By giving the fiscal board the power to reject decisions made by Puerto Rico's elected territorial representatives, they were now losing the weak rights they had won, marking a return to colonial rule. (Klein 25)

A consecuencia del desastre natural, la ciudad de San Juan, al igual que el resto de la isla quedó en las tinieblas. Y, como consecuencia del desastre político económico, Puerto Rico quedó incapacitado para una pronta recuperación. Luego del paso de la tormenta, las morgues se desbordaron, los hospitales quedaron destruidos e inhabilitados para atender la catástrofe, las calles resultaron intransitables, los puertos aéreos y marítimos permanecieron cerrados. A raíz del paso de María, se estima que más de 200,000 puertorriqueños han migrado hacia los Estados Unidos. Más aún, la oficina del gobernador de Puerto Rico, Ricardo Rosselló, predice que “over the next five years, the island's population will experience a “cumulative decline” of nearly 20 percent” (Klein 24). Debido a este acelerado éxodo migratorio, es posible argüir que el acto de *quedarse* o de habitar la isla vuelve a adquirir relevancia en Puerto Rico.



El *quedado* como personaje tiene luego de María un segundo momento, y es así como a un mes del ciclón aparece en el diario, *El Nuevo Día*, el ensayo “Estado fallido” de Eduardo Lalo. En esta ocasión, con un enfoque sociológico en vez de filosófico, el escritor retoma su labor de representar el espacio urbano que lo circunde. La imagen de una zona metropolitana se devela en el relato: “De Guaynabo al Viejo San Juan, de Puerta de Tierra atravesando Santurce hasta que la arena acumulada en la carretera me impidió llegar a Isla Verde, he visto el Puerto Rico de las estadísticas que ocultaban los árboles. Las casas sin techo y sin ventanas, el sistema eléctrico destrozado, el olor constante a muerte e inmundicia” (2). Por medio de sus recorridos urbanos, Lalo expone la forma en que la pobreza y la infraestructura decadente han quedado a la intemperie, haciendo imposible el ocultamiento del estado de precariedad de una sociedad azotada doblemente (política y naturalmente).

El ángulo narrativo y la pasión crítica de Lalo como autor/*quedado* vuelve a significar para evocar el sentido tras la desaparición de todas las protecciones, tanto simbólicas como económicas y sociales. El nuevo estado de intemperie es evidente en la siguiente afirmación: “Irma y María han hecho muchas cosas: nos dejaron sin electricidad, sin agua y sin comunicaciones; mostraron la fragilidad de la infraestructura y la inexistencia de la previsión, pero además hicieron algo más pavoroso: destruyeron la vegetación que servía de barrera y ahora la realidad abyecta del territorio no incorporado de Puerto Rico queda a simple vista” (1). De este modo, ante un territorio transformado por el huracán y sus secuelas, el *quedado* utiliza su escritura para visibilizar su ruinoso condición acentuada por la situación política. Es así como el *quedado*, “es quien sabe que irse es imposible, que el rincón que toca guarda una fracción de poder desde donde se puede interpelar a ese Otro lejano y, por qué no, cuestionar los límites de su poder con el instrumento precario de la palabra” (Avilés 882). El acto de la escritura posibilita un espacio de contención ante el horror de la realidad. El escritor interpela a sus conciudadanos, pero también a los responsables extranjeros de la crisis. Según Lalo, “El largo siglo americano de nuestra historia y los 100 años de ciudadanía estadounidense han desembocado en un Estado fallido” (2). La sobrevivencia individual y colectiva depende ahora del rechazo a la desigualdad social, legada por el colonialismo; pero también depende de la ética ciudadana. La resistencia depende nuevamente del acto de transitar el espacio urbano para (re)escribir el pasado y escribir el futuro.

En los ensayos de Lalo, el estado de intemperie representa una metáfora por medio de la cual se invita a repensar la inequidad en múltiples vertientes. Ya sean estas impuestas por las tradiciones, como el caso de la historia del colonialismo de occidente sobre el Caribe, o las generadas por el dominio político de Estados Unidos sobre Puerto Rico, o las creadas a consecuencia de una tormenta catastrófica, o más aún las desarrolladas por una población que no se ve a sí misma. Como dice Lalo al final de su ensayo en el diario, “un estado fallido no ofrece tregua. Crea tres tipos de

ciudadanos: pobres, emigrantes y déspotas. El huracán no fue una tormenta que nos embistió y se fue, sino una imagen que perdura en el espejo” (3). Es decir, que el lugar del *quedado* en San Juan es uno sórdido, porque está rodeado de sujetos adversos. Por eso, su acto de escribir es el único espacio que le asegura la sobrevivencia en la intemperie, incluso en esa intemperie que no alude a la libertad clásica, sino más bien a la ocasionada por la devastación natural. Es a través de las palabras que Lalo como escritor *quedado* interpela al Otro lejano o al Otro vecino. La entrega del *quedado* no aspira a una formulación estática, mágica o nacionalista de identidad, sino que más bien posibilita una significación que renuncia a la invisibilidad como condición. En los ensayos de Eduardo Lalo el *quedado* es, al igual que la intemperie, un mecanismo de intervención política y social que instrumentaliza la supervivencia.

## **Bibliografía**

- Agamben, Giorgio. *What is an Apparatus? and Other Essays*. Stanford UP, 2009.
- Avilés, Francisco Javier. “Estética del derrumbe estructura y deambular urbano en la obra de Eduardo Lalo”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, 2012, pp. 873-892.
- Cana, Carlos Esteban. “Un medio para pensar la diáspora puertorriqueña en Estados Unidos”, *Es.GlobalVoices.com*, Acceso 28 septiembre 2014.
- Certeau de, Michele. *La cultura en plural*. Ediciones Nueva Visión, 1994.
- Chicano Ramos, Florencia. “Eduardo Lalo: el ensayo es como una experimentación sobre el papel”, *Filo.news*, Acceso 23 febrero 2018.
- Dandicat, Edwidge. “Edwidge Dandicat: Dawn After the Tempests”, *The New York Times.com*, Acceso 13 marzo 2018.
- Diccionario de americanismos de la Asociación de Academias de la Lengua Española*. Santillana, 2010.
- Duchesne Winter, Juan. “La verdadera historia del hombre invisible”. *Revista Iberoamericana*, vol LXXV, no 229, 2009, pp. 1288-1292.
- Klein, Naomi. *The Battle for Paradise*. Haymarket Books, 2018.
- Lalo, Eduardo. *Intemperie*. Corregidor, 2016.
- \_\_\_\_\_. “El estado fallido”, *Endi.com*. Acceso 13 marzo 2018.
- Salgado, César A. Prólogo. *Intervenciones por Eduardo Lalo*, Corregidor, 2018, pp. 7-18
- Skirius, John. “Este centauro de los géneros”. *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica, 1997.

Quintero Herencia, Juan Carlos. “donde queda San Juan”. *La Habana Elegante*, [www.habanaelegante.com/Spring\\_Summer\\_2012/Dossier\\_SanJuan\\_Intro.html](http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2012/Dossier_SanJuan_Intro.html). Acceso 12 de marzo 2018.

\_\_\_\_\_. “De la queda(era)3: del horizonte una cresta/de ola”. *80 grados.net*. Acceso 9 de septiembre 2018.

**LEONARDO PADURA.**  
**ESCRITURAS DE LO CUBANO**

**“¿DE QUÉ OTRA COSA SINO DE LA MAR PODEMOS HABLAR LOS  
NÁUFRAGOS?” INDAGACIONES SOBRE LA ESCUCHA EN *EL  
HOMBRE QUE AMABA A LOS PERROS* DE LEONARDO PADURA**

**Gabriela Cornet**

**Universidad Nacional de Córdoba /Centro de Investigaciones de la  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Argentina**

*Introducción*

Este trabajo propone un recorrido sobre la novela *El hombre que amaba a los perros* (Padura, 2009) a partir de los trayectos que traza el registro sensorial de la audición, es decir, desde la configuración de sentidos que implica y posibilita la experiencia de la escucha. En esta novela del escritor cubano, los sentidos sensibles emergen y acompañan la construcción en clave de ficción de ciertos hechos históricos que marcaron el siglo XX. La narración es sensible, así, a ciertas percepciones e impresiones que se generan desde la dimensión sensorial y que son capaces de componer diversos trazos, de marcar incidencias, desvíos y definiciones en las líneas de sentido que se tejen en la obra.

A continuación, me concentraré en las configuraciones de experiencia que parten e involucran el registro sonoro; particularmente, los aturdimientos, las remisiones y las resonancias que marcan una posible lectura sobre los desvíos y frustraciones de un proyecto político. Asimismo, observaré, en el rescate y la revisión de ciertos trayectos históricos, la configuración de una mirada crítica que devela, como contrapartida, una zona de escucha capaz de proponer y de proyectar posibles sentidos hacia los tiempos que vendrán.

*El hombre que amaba a los perros* presenta en su primera página un fragmento del interrogatorio efectuado por la policía de México al presunto asesino de Trotsky. Las respuestas del sospechoso dan cuenta de un cuidado manto de hermetismo dentro un plan que había previsto cada paso y cada palabra de encubrimiento. Sin embargo, es posible observar allí un ruido, una fisura que se abre a partir del registro sonoro; un desajuste que da cuenta de la intromisión de lo imprevisto y que refiere, específicamente, la percepción del grito que emitió el ex dirigente bolchevique al recibir sobre su cabeza el impacto del martillo: “-Inmediatamente después de que le asestaste el golpe, ¿qué hizo este señor? - Saltó como si se hubiera vuelto loco, dio un grito como de loco, el sonido de su grito es una cosa que recordaré toda la vida” (Padura 13).

Ese grito que se menciona en la antesala de la novela puede ser tomado como clave de lectura para observar, desde las particularidades que presenta el registro sonoro, el entramado de resonancias que se tejen en la construcción ficcional de un hecho que marcó la historia del siglo XX. Indagaré entonces en el reenvío de sentidos que se establece desde esa apertura sonora por donde se filtran las ilusiones y los reveses de un sistema que se propuso la construcción de un mundo más equitativo y más justo.

En la construcción de la novela, Ramón Mercader conservará, como huella imborrable, el registro del grito del ex dirigente bolchevique: un grito que suena en el espacio exterior (“el grito de espanto y dolor removió los cimientos de la fortaleza inútil de la Avenida Viena” (64)); y continúa vibrando en el interior de este personaje, como una caja de resonancia capaz de expandir, de amplificar los significados sensibles e inteligibles. La puesta en foco del registro auditivo supone la lectura desde un sentido sensible que comporta, desde la perspectiva de Jean Luc Nancy, un cruce e incluso una posible con-fusión con el sentido sensato. El registro sensorial del oído, en sus expansiones y supervivencias materializadas en el fenómeno acústico y simbólico de la resonancia, configura así instancias capaces de afectar, engendrar y modular, es decir, conmover el sentido sensato para abrir caminos de interpretación y espacios de significancia.

En un primer acercamiento, vale observar ciertas particularidades de los órganos que intervienen en un registro sensorial. Ramón Mercader cierra los ojos al asestar el golpe sobre Trotsky. Si los ojos se pueden cerrar como un muro o una cortina para evitar la visión, es decir, el sentido manifiesto que viene desde el registro visual, “las orejas no tienen párpados”, como dirá el ensayo de Pascal Quignard. Y de esa incapacidad de plegarse sobre sí mismas es que no es posible interrumpir la percepción, la penetración auditiva. El sonido es capaz de traspasar todas las barreras, de frustrar todo apartamiento. Como señala Quignard, “el sonido ignora la piel, no sabe lo que es un límite: no es interno ni externo. Ilimitante, no es localizable. No puede ser tocado: es lo inasible” (1).

Ese carácter de lo inasible, junto con su matiz impredecible, constituye una particularidad que asocia el registro sonoro al ataque, al acometimiento repentino que anula toda posible defensa. Y en la novela esa irrupción imprevista y desprovista de amparo no sólo penetra, sino que se mantiene y se propaga como un eco capaz de perturbar la memoria y los sentidos que vienen con ella. En efecto lo sonoro, como señala Jean Luc Nancy, se diferencia del registro de la vista en tanto mientras ésta se vincula con la aprehensión de la forma, con lo manifiesto, aquél (el sonido) “arrebata la forma” (12), la alarga, le brinda amplitud y densidad. Desde esta perspectiva, en *El hombre que amaba a los perros*, el sonido constituye un registro independiente de las voluntades, capaz de emerger y convocar o ser convocado por la memoria:

Apenas había colgado, Ramón Pavlovich oyó otra vez el grito. En todos aquellos años aquel alarido de dolor, sorpresa y rabia lo había perseguido, y aunque en los últimos tiempos su insistente presencia se había espaciado, siempre estaba allí, en su cerebro, como una vena latente dispuesta a activarse, unas veces alterada por cualquier reminiscencia del pasado, y otras muchas sin un motivo discernible, como un resorte que él no tuviera la capacidad ni la posibilidad de dominar (Padura 670)

En la novela ese grito de dolor, ese registro del sentido sensible, continúa vibrando y convoca así un espacio de apertura que se entrelaza y se potencia con el sentido sensato. El sonido y el sentido se afectan, se “mezclan y resuenan uno en otro o uno por otro” (19), señala Nancy, y es en ese espacio entre ambos donde se configura la resonancia, donde se amplifica y se intensifica su sonancia. De esta manera, el grito de auxilio trabaja de manera subrepticia para postular una lógica de la evocación que convoca una suspensión: un tiempo y un espacio capaz de establecer revisiones y de presentar un relato que funciona a modo de alarma: un rescate de la memoria que pueda alertar sobre los desvíos que trazaron las intransigencias y los autoritarismos en el desarrollo de un proyecto socialista.

En efecto, la novela configura un relato que trasciende las emociones y los desencantos del personaje que tuvo a su cargo el homicidio de Trotsky para postular una lectura sobre las relaciones, complejas y contradictorias, que traman las tragedias políticas, históricas y personales. En *El hombre que amaba a los perros*, las aperturas que posibilita la percepción sonora se unen al sentido sensato para propiciar cadenas de resonancias que alcanzan y establecen amarres de sentidos con otros tiempos y otros espacios. Es así como se amplifican las resonancias, se pluralizan los espacios de significancia a partir del vínculo que se establece en la década del setenta entre Ramón Mercader e Iván Cárdenas, el escritor y ayudante de veterinario cubano. Cabe recordar que las reuniones entre estos personajes se inauguran a primera vista de modo casual y a partir de los vínculos con los perros, para luego virar y pautar un sentido específico y manifiesto. En palabras de Iván Cárdenas:

Repasando la suma imprevisible de coincidencias y los juegos del azar que me llevaron a estar sentado frente al mar, aquella tarde de noviembre, junto a un individuo que me había exigido una respuesta que me sobrepasaba, sólo podría llegar a una conclusión: el hombre que amaba a los perros, su historia y yo, andábamos persiguiéndonos por el mundo como astros cuyas órbitas están destinadas a cruzarse y provocar una explosión (248)

En este particular vínculo entre dos personajes de trayectorias distintas, los encuentros pautados se encuentran marcados por un acuerdo: hay un personaje - Ramón Mercader- que necesita contar su versión, hacer escuchar su voz en el monocorde relato de la Historia oficial y precisa, en primera instancia, de la apertura de un otro que lo escuche -Iván Cárdenas-. El “estar a la escucha” supone, desde las

lecturas de Jean Luc Nancy, la disposición más tensa del sentido auditivo, una atención y una intención que abre un espacio de umbral: “escuchar es estar tendido hacia un sentido posible y, por consiguiente, se trata de un sentido no inmediatamente accesible” (18). En efecto, la voz del discurso no sólo transmite un decir, y no sólo requiere de un órgano sensorial, sino también de una presencia abierta y abriente, la configuración de una espacialidad que supone asimismo una apertura a sus resonancias; una disposición que tendrá lugar, en la novela, a partir de las conversaciones y las posteriores repercusiones de sentido en el escritor y ayudante de veterinaria cubano.

En el trayecto de Iván Cárdenas, a partir de la escucha se abre no sólo una revisión sobre la historia oficial, sino también se establece una fisura por donde se cuelan las reflexiones sobre los lugares que ocuparon los sujetos en esa Historia, es decir, los sacrificios y las ilusiones de los trayectos personales dentro de las intrigas de poder soviéticas. En este sentido, en esta apertura que se establece a partir de la disposición a la escucha, el decir supone una comprensión diferida, capaz de percibir aquello que se perdió en los entretelones de un momento histórico. Y requiere, a pesar del rechazo, del dolor y del miedo, de un escritor capaz de rescatar una voz, y con ella, una línea de sentido; de poner también en escena, entonces, una tragedia personal relegada al olvido.

En este punto, vale observar otra particularidad de la voz y la escucha que se presenta en una novela abundan las intrigas como mecanismos para conseguir determinados fines. En reiteradas ocasiones aquello que expresan los sentidos y las emociones socava el orden lógico del discurso. Desde esta perspectiva, aun cuando Ramón Mercader oculte su identidad bajo el nombre Jaime López, el registro sensorial debilita las armaduras del discurso allí donde la sonoridad llega antes que el mensaje: “Creo que yo había tenido la mayor sospecha de que Jaime López no era Jaime López en el instante en que éste me confirmó que Ramón siempre había oído el grito de Trotsky: el tono de su voz y la humedad de su mirada me hablaban de algo demasiado íntimo y doloroso” (530).

Esta alteridad de lo que se dice se contrapone al discurso pronunciado para presentar de manera soslayada un decir otro, un otro que lo dicho, capaz de establecer resonancias que aúnan el tono de la voz que relata con la audición de quien escucha. Desde esta lectura, las confesiones de Ramón Mercader convocan, como matiz propio de la audición, un lugar de umbral, de linde, que hilvana un sentido atravesado por mecanismos de resonancias capaces de promover continuas interpretaciones; como señala Lido Vicent, “cada escucha es interpretación, y cada sujeto al escuchar interpreta nuevamente” (511). Así, en la novela se establece una zona de significancias donde el orden lógico del discurso establece aperturas hacia las zonas de penumbra, a la escucha de lo que no se dice, una recepción sensible a sus resonancias e interpretaciones:



Con aquel libro enviado por un fantasma, me había llegado también la certeza de que el asedio al que me había sometido en vida – y hasta después de su muerte – el hombre que amaba a los perros, sólo podía tener una razón calculada por una mente de ajedrecista: empujarme silenciosa pero inexorablemente a que yo escribiera el relato que él me había contado, mientras me hacía prometerle lo contrario” (Padura 532)

La escucha de Iván Cárdenas da cuenta de una disposición sensible a los sentidos suplementarios del discurso, a sus deslizamientos internos, a las fluctuaciones; una apertura que se encuentra ligada en la novela a la vocación de escritor, es decir, a aquel que es capaz de percibir los pliegues, de encontrar sentidos que trascienden las intenciones, de zambullirse en las múltiples aristas de una historia. Así, un voraz deseo por saber es capaz de eclipsar los miedos, la rabia y el rechazo; abre una escucha capaz de establecer reverberaciones internas, y despertar incluso las propias vías de comunicación del personaje. De allí, entonces, la necesidad de elaborar en la escritura los ecos de sentido, la apertura de significados que devienen de la escucha. De traducir a su dicción “el eco del texto en el cual el texto se hace y se escribe, en el cual se abre tanto a su propio sentido como a la pluralidad de sentidos posibles” (73), como señala Nancy.

En *El hombre que amaba a los perros*, las confesiones de Ramón Mercader se abren a múltiples resonancias en un personaje capaz no sólo de percibir las múltiples aristas y relaciones de un relato, sino de cargar, de hacerse cargo de ellas, aun cuando esa misión lo conduzca a su propio naufragio:

La cruz estaba ahí, esperando a que tú la encontraras -dijo, ahora con seriedad, mientras me la devolvía, y la idea me gustó. Si hasta ese momento había tenido alguna duda de qué hacer con la cruz, la posibilidad de que el hallazgo fuese algo más que una casualidad me convenció de que tenía que cargar con ella, pues sólo en ese instante tuve la certeza de que debía de haber sido muy importante para alguien a quien nunca conocería. ¿Se me ocurrían cosas así porque todavía, a pesar de los pesares, yo podía reaccionar como un escritor? (Padura 242)

Este encuentro a partir de cierta sensibilidad establece un enlazamiento, un vínculo de comprensión a partir de los pesares que comparten ambos personajes. Desde esta perspectiva, es posible postular que en *El hombre que amaba a los perros* el entramado de sentidos compone un trazo donde se encuentran quienes se han visto presos de los manejos y los efectos del miedo. Así, a partir de los trayectos de Ramón y de Iván, la novela devela los mecanismos que previeron, en palabras de Elías, “la respuesta psíquica a las coacciones que los hombres ejercen sobre los demás dentro de la interdependencia social” (527); una práctica que es atribuida a la burguesía y que luego fue replicada por el socialismo, como dirá uno de los mentores de Ramón Mercader: “Los burgueses utilizan muy bien el miedo, y nosotros tuvimos que aprenderlo y ejercitarlo: sin miedo no se puede gobernar ni empujar a un país hacia el futuro” (Padura 288). Ramón Mercader e Iván Cárdenas comparten un

desencanto que viene a cuenta de un miedo hecho cuerpo, un miedo que precede a cada pensamiento, a cada movimiento. Un miedo omnipotente y omnipresente; un miedo “determinado siempre por la historia” (Elias 528), que se encuentra en relación estrecha con el desamparo: que viene con la densidad del silencio en Ramón Mercader, y que reprime la escritura en Iván Cárdenas.

Este miedo internalizado se encuentra en la novela – aun en sus diferencias y matices- enmarcado por cierta lógica de la obligatoriedad, por los mandatos de la Historia con mayúsculas. Así, *El hombre que amaba los perros* pone en escena -y en cuestión- la postulación de una necesidad suprema y sus riesgos de caer en fundamentalismos que se vuelven sordos a las singularidades y a los desajustes a los cánones de la ortodoxia: “las decisiones de la Historia pueden meterse por las ventanas de unas vidas y devorarlas desde dentro” (418)

De esta manera, es posible señalar que el vínculo que se establece a partir de la escucha se amplifica junto con los devenires de la historia. Y trazan un sendero marcado por el desencanto, por la pérdida de ilusión al ver la traición de una utopía y con ella, el lugar desahuciado de quienes privilegiaron un intento de igualdad posible. Así, Iván Cárdenas dirá:

A ese punto en el que enloquecen las brújulas de la vida y se extravían todas las expectativas fueron a dar nuestros sacrificios, obediencias, dobleces, creencias ciegas, consignas olvidadas, ateísmos y cinismos más o menos conscientes, más o menos inducidos y, sobre todo, nuestras maltrechas esperanzas (647)

Es así que en la última parte de la novela, titulada “Requiem”, adquiere mayor densidad la experiencia de la escucha, pues desde la escritura de Iván Cárdenas se expanden las resonancias y los sentidos posibles, y se vuelve entonces el relato de las derrotas personales, de los trayectos que fueron eclipsados por el “complejo de ser histórico”, por las imposiciones de la Historia. La escritura devela, asimismo, un encuentro en la pérdida, una nostalgia por lo perdido, las ruinas de un sueño corporizadas en el destino de Ramón Mercader, y cuyos ecos resuenan en el propio trayecto de Iván, como metáfora de una generación relegada y pospuesta.

Desde esta lectura, *El hombre que amaba a los perros* es la historia de un naufragio, contada por sus náufragos; es el relato de los caminos que definieron y marcaron las ilusiones y los reveses de una generación. Y puede ser, asimismo, una apertura hacia posibles búsquedas: la asunción de un desencanto y de un desvío como una propuesta de revisión de los errores, silencios e intransigencias; el rescate de una memoria no para desterrar, sino para seguir trazando caminos; una memoria, entonces, que permita seguir pensando en construcciones que aboguen por el desarrollo de un mundo más equitativo y más justo.

## **Bibliografía**

- Elias, Norbert. *El proceso de la civilización (investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas)*. Madrid, México. FCE, 1987.
- Llido Vicent, María. “A la escucha del argumento musical”. *Res pública. Revista de las Ideas Políticas* 2/17 (2014): 503-514.
- Nancy, Jean Luc. *A la escucha*. Buenos Aires. Amorrortu, 2007.
- Padura, Leonardo. *El hombre que amaba a los perros*. Buenos Aires. Tusquets Editores, 2016.
- Quignard, Pascal: “Ocurre que las orejas no tienen párpados”. Recuperado el 04 de marzo en <https://edoc.site/ocurre-que-las-orejas-no-tienen-parpados-pdf-free.html>

## **LO COMPLEJO DEL RETORNO EN REGRESO A ÍTACA DE LEONARDO PADURA**

**Marcela Alicia García**  
**Universidad Nacional de La Plata/ Colegio Nacional “Rafael**  
**Hernández”**  
**Argentina**

...Y entonces el exiliado descubre con estupor primero, con dolor después, con cierta ironía más tarde, en el momento que ha terminado su exilio, que el tiempo no ha pasado impunemente, y que tanto si vuelve como si no vuelve, jamás dejará de ser un exiliado. Puede volver, pero una nostalgia y una nueva idealización se apoderan de él. Puede quedarse, pero jamás podrá renunciar del pasado que lo trajo aquí y sin el futuro ahora con el que soñó tantos años. Adolfo Sánchez Vázquez

La literatura en sus más diversas versiones desde la antigüedad, ha desarrollado historias de viajes y de regresos como así también de exilios y de retornos, de y hacia los lugares que se sienten como propios, que implican un sentimiento de despojo que se acrecienta con el tiempo transcurrido y la distancia.

En este sentido, la memoria y el sentimiento de desarraigo, en tanto nostalgia por la pérdida de gran parte de nuestra identidad, de lo que nos constituye como individuos, perduran en el exiliado incluso después del regreso.

Luego del paso del tiempo y de que las circunstancias sociales y políticas del país que se ha dejado apenas han cambiado, o por el contrario se han profundizado, el regreso y el reencuentro con los familiares y amigos, se torna complejo y muchas veces traumático, porque esa ausencia tanto física como espiritual, ha dejado huellas que parecen insalvables.

En relación con estas temáticas, hemos abordado “Regreso a Ítaca” (2016) guion-novelizado o una novela-guion<sup>1</sup> de autoría compartida del escritor cubano Leonardo Padura con el director de cine el francés Laurent Cantet<sup>2</sup>. En este texto se

---

<sup>1</sup> Regreso a Ítaca fue pensado y escrito como guion, pero luego para su definitiva publicación se extrajeron algunas referencias propias del guion para que su lectura, tal como lo señala el propio Padura en la Ficha técnica que antecede el texto: “Para facilitar la lectura del guion, hemos decidido suprimir las acotaciones propias de este tipo de formato” (Padura, 22)

<sup>2</sup> El director Cantet a propósito de la película ha señalado en una entrevista para la TVE: “Eres del país de donde tienes amigos. El personaje de Amadeo no puede escribir fuera de Cuba. Me interesaba mucho observarlo porque me recuerda mucho a Padura, que nunca pudo salir de Cuba y que necesita a la isla para escribir.” “Es verdad que todas mis películas intentan hablar de la utopía. Ahora mismo, tal y como están las cosas, el idealismo se rompe frente a la dureza de la realidad. Es un tema que pasa por todas mis películas”,. “Quizá también puede ser una cuestión generacional, me interesaba filmar este grupo de personas que tienen casi 60 años, que han perdido sus ideales y que han conseguido alejarse lo suficiente como para evaluar los errores y las desilusiones que han vivido”.

“narra”, se “expone” el drama del regreso de un exiliado, y la situación conflictiva y compleja que se presenta tanto para el que llega como para los que se quedaron.

Surgida como resultado del proyecto para filmar una película sobre Cuba y La Habana, tal como finalmente se concretó, integra un volumen titulado *Regreso a Ítaca (2016)*<sup>3</sup> donde están incluidas distintas partes o secuencias: 1: “Rodar en Ítaca” de Cantet, 2: “Regreso a Ítaca” de Padura-Cantet 3: “Todos los caminos conducen a Ítaca” de Padura, 4: “Vuelta a Ítaca” de Padura y 5: “La novela de mi vida. Fragmentos” de Padura. En cada una de ellas, se va describiendo paso a paso el proceso de escritura y los avatares de la filmación de la película titulada al igual que la novela.

Como en otras obras de Padura, en “Regreso a Ítaca” la presencia de los amigos del protagonista, en este caso Amadeo, como la situación de dificultades económica y política cubana forman parte de la historia con un papel relevante. Tal como lo señala el mismo autor, a propósito de la presentación del film, lo que se cuenta es la historia de su generación, que ha atravesado el Periodo Especial, caracterizado sobre todo por la crisis económica generada por la disolución de la Unión Soviética y por la profundización del embargo norteamericano durante los años noventa.

A su vez, el director Cantet en la Secuencia 1 aclara que su objetivo para rodar una película en Cuba, fue porque fundamentalmente le interesa la temática del exilio y del regreso como una temática universal.

...ir a descubrir lo que está lejos, ante todo, buscar un denominador común y centrarse en lo que puede ser lo suficientemente universal para reunirnos, cualesquiera que sean nuestros orígenes cualesquiera que sean nuestras vidas. (Padura y Cantet; 11-12)

Y luego, a propósito de ello, se plantea el problema de la legitimidad de que un extranjero, de que europeo contara una historia que no ha vivido:

Tomada mi decisión, no tardó en plantearse el problema de mi legitimidad para contar una historia cubana, una historia que yo no había vivido. De allí, quizá, mi deseo de estructurar el relato en torno al exilio y la vuelta del personaje cuya mirada externa podía acercarse un poco a la mía. (Padura y Cantet; 13)

Así parece sentirse Amadeo ante la presencia de su grupo de amigos, como si no estuviera legitimado para integrarse a lo que es suyo, como si tuviera que dar cuenta de ser y sentirse cubano.

---

<sup>3</sup> Padura-Cantet obra de autoría compartida donde además del texto-guion se incluyen los mails, las cartas y las experiencias de cada uno a medida que se llevaba a cabo la realización del proyecto. A propósito de la película señala Cantet: quiere reconstruir las vicisitudes del país a través del ánimo de los protagonistas y que fuera claro el contraste entre la evocación de una juventud alegre en los años setenta y el amargo presente de esta generación perdida que llegó a creer ciegamente en el milagro de la revolución y que luego se sintió traicionada por la historia.

Teniendo en cuenta lo expuesto, proponemos para el análisis de “Regreso a Ítaca” una mirada que parte de una síntesis entre el comparatismo y la antropología por las similitudes o por las diferencias que remiten a *Odisea* de Homero, y, en particular, al regreso de Ulises a Ítaca y de algunos de los conceptos considerados por Clifford Geertz<sup>4</sup> en *La interpretación de las culturas* (2003) que contribuyen a caracterizar la conducta humana en la medida que esta explicaría no sólo el comportamiento y el proceder de una persona, sino también de su contexto.

Geertz entiende que hay determinados símbolos culturales que identifican a cada sociedad, y que dan cuenta de ciertos rasgos distintivos que les son propios. La concepción de que cada cultura tiene ciertas particularidades simbólicas que la identifican, y que resultan esclarecedoras para comparar Ítaca, el lugar al que se regresa el personaje, como un sitio simbólico por excelencia y que como tal valida una serie de sentidos y significaciones para comprender algo del valor profundo que se esconde en cada cultura y en cada hombre.

Geertz considera que:

(...) el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. (1973)

En este caso la novela de Padura, el regreso a Ítaca, como lo plantea el título es tanto Cuba, en términos generales como a La Habana en particular, una y otra, como la patria y la ciudad en la que creció, en la que estudió, donde hizo amigos y donde se formó como escritor, pero, es también el lugar del que tuvo que huir. Es en este doble juego que Cuba y La Habana, y el Malecón se establecen como lugar-símbolo, tanto de la expulsión como de la pertenencia, de la exclusión como de la inclusión, de lo ajeno como de lo propio. Si bien el exilio en España supo darle asilo por un tiempo, la necesidad del regreso y estar en su tierra se impone casi como una exigencia existencial.

En este orden, el sentido de lo simbólico tiene el peso de una existencia, de algo concreto y que puede dar cuenta de cierta identidad, de un reconocimiento que implica una identificación con el propio ser, con los otros y con el o los lugares de pertenencia. Cuba es la isla de Centroamérica que trae consigo una historia, que en el contexto latinoamericano, ha marcado tanto a propios como extraños.

La irrupción de la Revolución con su impronta antiimperialista ha dejado una marca profunda por haber llevado a cabo un cambio político de izquierda que luego sería el espejo donde otros países pudieron mirarse y que, aunque con muchas reformas y cambios desde su inicio y de los conflictos y crisis constantes, todavía se

---

<sup>4</sup> Geertz (1926-2006) fue un antropólogo estadounidense que realizó un arduo trabajo de campo en torno a las diferentes culturas de Indonesia, Marruecos que luego expuso en su conocida obra *La interpretación de la cultura* (1973)

mantiene haciendo frente a la realidad internacional. De allí proviene el protagonista, ser cubano le da una existencia con características propias, una vida con signo personal.

Amadeo, el protagonista, ha vivido el desarrollo de las políticas revolucionarias desde sus inicios, y se ha formado en ellas y vuelve a Cuba, porque quiere recuperar las relaciones personales, su historia cubana, su espacio, aquello que no logró encontrar en el exilio, pero, y por sobre todo, quiere volver para seguir escribiendo, porque en España no encuentra ni los motivos ni la inspiración para hacerlo.

La historia se instala en el año 2012 y se desarrolla a través del diálogo en una terraza desde donde se ve el Malecón lugar emblemático para los cubanos, durante una tarde y una noche entre el recién llegado del exilio en España y los cubanos que se quedaron. A medida que pasan las horas, entre música y alcohol, los personajes atraviesan diferentes momentos que van desde la felicidad por el reencuentro; la nostalgia por la juventud perdida; la necesidad de justificar ciertos comportamientos, pasados y presentes; hasta los reproches que terminan tensando la situación y mostrando las posiciones de cada uno frente a la experiencia vivida, tanto dentro como fuera de la isla, para concluir con el descubrimiento de la verdadera razón de la huida y del regreso. En ese encuentro con amigos, se entabla una contienda verbal en la que cada uno expondrá algo de las frustradas ilusiones. El grupo que recibe a Amadeo está integrado Rafa, el pintor; Aldo el ingeniero, ahora dedicado a arreglar baterías de manera clandestina; Eddy, ahora funcional al gobierno, Tania, una oftalmóloga quien de alguna manera será la que pretende cierto grado de verdad y realidad a un regreso que sabe más a enfrentamiento que a satisfacción por volverse a ver, y la ciudad y el mar como escenario que se constituyen también como personajes que potencian con sus ruidos y olores el encuentro entre amigos.

A partir de su título, la novela de Padura, remite como ya mencionamos al regreso del vencedor Ulises a su Ítaca. El héroe, transformado en un mendigo, vuelve después de veinte años de ausencia, luego de haber atravesado un sinnúmero de inconvenientes desde su partida de Ítaca, provocada por su ida a la Guerra de Troya. A su llegada todavía deberá enfrentarse tanto el plano físico como en el discursivo para recuperar su lugar en Ítaca. Primero, cuerpo a cuerpo, combate y vence a los desafiantes pretendientes, y luego deberá enfrentarse en una contienda verbal con su esposa Penélope, ante quien, a través de un proceso de anagnórisis, tendrá que dar muestras de su verdadera identidad para obtener la compensación del reconocimiento. Finalmente, logra recuperar el rol de hijo, padre y esposo, pero, también del rey que fue. Ulises reconquista entonces el status que parecía perdido.

Por su parte, Amadeo, quien regresa sorpresivamente a Cuba para quedarse, no vuelve victorioso sino vencido y debe con mucho esfuerzo en el plano discursivo y emocional enfrentarse con sus amigos, porque debe justificar sus acciones pasadas,

para lograr así la reinserción en ese círculo y demostrar también quién es ahora, aunque en apariencia su identidad no ha sido modificada. Ante los cuestionamientos sobre la idea de quedarse, plantea que su decisión se debe a que:

...¿Tú sabes por qué quiero volver, mi socio? Pues porque me da la gana... ¡Me da la gana!

-Y grita- ¡¡Me da mi realísima gana! Los otros se paralizan con esta afirmación y Amadeo continúa, categórico-; Alguna vez en la vida uno tiene que hacer lo que le dé la gana, y no lo que le manden hacer, lo que lo obliguen a hacer...o no hacer las cosas que uno quiere porque tiene miedo...(Padura-Cantet, 71)

El proceso de reconocimiento en uno y otro caso lleva a resultados algo diferentes. Ulises luego de la lucha sangrienta con los pretendientes revalida su prestigio frente a sus oponentes y frente a su esposa.

Por su parte, en el caso de la historia de Padura, el antihéroe Amadeo regresa a su patria tras dieciséis años de ausencia y en el reencuentro con sus amigos de toda la vida ni él ni ellos logran encontrar la manera de recuperar ni el tiempo perdido ni la afinidad que tan unidos los tenía en el pasado.

Amadeo, sin máscara, no logra el encuentro esperado ni para sí mismo ni frente a los otros. A pesar de que en el recuento de experiencias y anécdotas compartidas, en un intento por recuperar el pasado en el que todos tuvieron que participar de las actividades y trabajos que le exigía el proceso revolucionario, unos con más y otros con menos convicción, el afecto sincero los mantenía unidos, sin embargo, ahora el presente se impone, dando cuenta de que el paso del tiempo han resquebrajado los vínculos con alguno de ellos.

El reproche por parte de Tania a Amadeo porque no ha vuelto ni siquiera cuando sabía de la enfermedad de su esposa, hace a que no encuentren la manera de saldar rencores.

Por su parte, la novela tiene un enigma que está latiendo todo el tiempo: cuál fue el verdadero motivo de la huida de Amadeo. En un momento, ya sobre el final de la historia Rafa, le pregunta a Amadeo:

-Pero lo que yo nunca he entendido es por qué coño tú te fuiste como te fuiste...Estabas en el grupo de teatro, estabas escribiendo, cuando aparecía un poco de papel te publicaban...

Eddy interviene:

-Bueno, eso sí es verdad. Y cuando aquello, tú hasta podías entrar y salir de Cuba sin problemas...

De verdad Amadeo, ¿por qué tenías que irte? Mírame a mí...

Amadeo corta los comentarios, levantando el tono:

-Me fui porque tenía miedo. (Padura-Contet, 109)

...

-Yo tenía el mismo miedo que convirtió a Rafa en un alcohólico. El miedo que no lo dejó volver a pintar como pintaba. El miedo por el que tú Eddy dejaste de escribir, Eddy ...El miedo...(Padura-Contet, 109-110)



....

-Okey. Puede ser que tengas razón. Yo no estoy seguro...Pero yo no me piré de aquí. Yo afronté las cosas... Y lo que sí sé es que me dije a mí mismo: ini cojones! Si no puedo escribir, al menos voy a vivir, iy voy a vivir bien! (...) y empecé a decir a todo que sí...(Padura-Contet, 110)

Pero luego, cuando la situación se torna aún más tensa, a Amadeo todavía le quedaba algo más que explicar sobre su huida y confiesa una traición:

-Yo le hice un trabajo a un grupo de teatro latino de Nueva York y cobré quinientos dólares sin tener permiso para hacerlo. Y un día, en una borrachera, me puse a hablar cosas que no podía hablar delante de cualquiera (...) Dos o tres semanas después vino a verme una mujer (...) Gladys, me dijo que trabajaba en el Ministerio de Cultura y sabían que yo había hecho algo que no podía hacer (...) y me advirtió que me podían poner preso. (...)

Cuando las cosas se pusieron muy jodidas, después del 90 (...) yo fui tan pendejo que dije algunas cosas, (...) chismes, quién era maricón, quién se robaba un poco de tela... Por el miedo ... y un día vino a pedirme que le hablara de ti, Rafa.

Por último, Amadeo cuenta que el grupo de teatro que él integraba, se iba a España y le dieron un voto de confianza, lo dejaron ir y confiesa a sus amigos que su esposa Ángela sabía lo riesgoso que podía ser que él volviera Cuba y por lo que le aconsejó que no lo hiciera. La reacción de Rafa es ambigua, por un lado, se siente traicionado y por otro, compadece al amigo porque no haya podido volver. Pero un día Amadeo encuentra a la tal Gladys en España, y eso le da la tranquilidad para volver. Ante la revelación del verdadero motivo de la huida, el clima de tensión que se había generado, parece haber dejado lugar a cierta comprensión, al menos momentáneamente. La historia concluye con el amanecer del nuevo día en La Habana,

Quizás el primero en la otra vida de unos personajes que, escapados de sus propios infiernos, le abren a Amadeo (el amado de los dioses) las puertas de sus corazones y de su casa: la Ítaca que todos tenemos<sup>5</sup>.

Trabajar con “Regreso a Ítaca” me ha hecho repensar en una serie certezas que quiero compartir, aunque puedan parecer obviedades de Perogrullo. Por un lado, que las relaciones de amistad son un vínculo poderoso entre los hombres, y que aunque con dificultades, subsisten ante la adversidad y sobre todo cuando entre los amigos se dicen todo lo que tiene que decirse tal como lo entiende Cantet; por otro, que los que se han visto forzados a exiliarse padecen el desarraigo, y no encuentran en el exilio el lugar que los contenga plenamente, por lo que tienen la necesidad imperiosa de volver; y por último, cómo resulta complejo el regreso, más allá de que la situación política de sus lugares de origen, se haya o no modificado, sino

---

<sup>5</sup> Padura en el diario de España “El País”, 17 julio de 2015 escribe un artículo que revela los sentidos profundos que contiene la película “Regreso a Ítaca”.

porque las huellas y heridas han marcado tanto a los que se fueron como a los que se quedaron. Temas que inevitablemente revisten carácter universal y que tanto la literatura como el cine han sabido abordar.

En definitiva: Ítaca, La Habana o el lugar que sea, guarda el sentido de un fuerte símbolo que entraña gran parte de estas temáticas vinculadas con el exilio, con el regreso y, por lo tanto, con los reencuentros.

## **Bibliografía**

- Cordero Olivera, I. “El exilio permanente”. Universidad de Huelva, de Adolfo Sánchez Vázquez, *Del exilio en México: recuerdos y reflexiones*. México: Grijalbo, 1990, p. 37.
- Epple, Juan Armando (1995). “Entrevista a Leonardo Padura.” *Hispanamérica: Revista de Literatura*, 24.71, 49-66.
- Geertz, C. (1973) *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa.
- Padura-Contet (2016). *Regreso a Ítaca*. Buenos Aires, Tusquets.
- Padura, L. “Toda La Habana desde una azotea” *El País*, suplemento cultural, *Babelia*, 17/7/2015.
- Entrevista al Director de Cine: Laurent Cantet de la televisión española., realizada el 26/6/2014.

# MARIO CONDE LECTOR, ESCRITOR Y RECORDADOR O LEONARDO PADURA FUENTES, UNA POÉTICA DE LA OBSESIÓN

Roxana Azcurra  
Universidad Nacional de Cuyo/  
Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana  
Argentina

¿Qué cosa es un escritor sin sus obsesiones?  
(Padura, 2001; 104)

Buena parte de la narrativa neopolicial<sup>1</sup> de Leonardo Padura se construye en torno a su personaje central, Mario Conde, un policía cubano, habanero, devenido vendedor de libros usados una década después, cuyo periplo comienza durante un año clave para la vida cubana y del mundo en general, 1989<sup>2</sup>. Entre muros rotos y relatos impugnados, el policía investigador de homicidios revela las máscaras propias y las de su país. La primera parte de sus aventuras negras<sup>3</sup>, contenida en las *Cuatro estaciones*, concluye con su renuncia al cargo estatal y el posterior ingreso a un empleo informal, el de librero. Sobre todo la primera profesión del héroe, antihéroe<sup>4</sup> en muchos aspectos de su vida, figura entre las opciones que le quedan dentro de una gama de estrechas posibilidades. La escueta libertad de elección que advierte el protagonista, emerge ficcionalizada entre los estertores de un orden estricto que comienza a resquebrajarse, (el régimen ya ha dejado sus secuelas entre los miembros de la generación de Conde, sus amigos), y un nuevo orden finisecular, construido en un marco de mayor independencia, aunque en un contexto de crisis económica y política para la isla, los años noventa. La libertad del individuo se representa como una paradoja del sistema, como una herejía<sup>5</sup>. Tanto es así que en cuanto a política cultural se refiere, sabido es que en Cuba se reforzaron los rígidos preceptos de un estado de signo revolucionario al comienzo, que se volvió totalitario durante el

---

<sup>1</sup> El término fue acuñado por Paco Ignacio Taibo II en 1990 para designar un tipo de escritura que responsabiliza al estado como generador del crimen. Figura en una entrevista realizada al autor por Juan Domingo Argüelles.

<sup>2</sup> Me refiero a la caída del Muro de Berlín, a los procesamientos y fusilamientos de altos mandatarios cubanos que develaron fisuras de un sistema aparentemente impecable, y a una experiencia personal fuerte para Leonardo Padura, la visita a la casa de León Trotsky en Coyoacán, todos hechos ocurridos en 1989 y que condicionaron el comienzo de la *Serie Conde*, según declara el propio autor en su ensayo *Cómo nace un personaje*.

<sup>3</sup> En líneas generales investigadores y escritores no establecen límites claros entre neopolicial y género negro. Se tratan como sinónimos o como términos complementarios \_en todo caso apuntando más a la temática cuando se habla de “negro” o más al origen del relato cuando se refiere a su contextualización en América Latina\_ y no como términos opuestos.

<sup>4</sup> Hablo de antihéroe porque desafía los rasgos de la apariencia (orden, pulcritud, actitud vigilante, represión) y de la metodología policial. Conde es menos racional y más intuitivo que sus pares, pero sobre todo posee una idea menos binaria, certera y taxativa acerca de la verdad y la justicia.

<sup>5</sup> Esta idea es explorada en la novela *Herejes*, ambos textos de nuestro autor y en la prosa de corte ensayístico *La libertad como herejía. Apostillas a Herejes*.

quinquenio gris, en plena década del setenta<sup>6</sup>. De allí que la utopía, ese lugar ideal, más que una realidad palpable, se transformó en el sueño inconcluso de los numerosos cubanos que transitan las ficciones padurianas. Asomado a la década del noventa, devaluada la utopía socialista, en una isla que asiste al desmoronamiento de la Unión Soviética, nace Conde, personaje de 35 años situado frente al abismo de lo desconocido, figura descentrada en un nuevo orbe de visos apocalípticos. Policia más por capricho del destino que por vocación, nos preguntamos qué representa para él este pasado inconcluso, en el que el futuro ya no aparece como un crisol de posibilidades sostenidas por la esperanza. ¿Acaso sus frustraciones del presente como buscavidas son el costo de su libertad? ¿Cómo asume la cotidianeidad desde su concepción personificada del destino un perdedor integrante de una “generación [también] perdida” y perdedora? Y en ese marco de auténtica desesperanza, ¿Qué representan para el investigador la lectura, la escritura y la historia? ¿Acaso son un recurso poético que interviene en las normas compositivas? Sobre esta última cuestión nos detendremos en este trabajo.

Nos proponemos analizar la poética de estas representaciones no solo como lo postula Celina Manzoni “un conjunto de principios que regulan las prácticas de la escritura y de la lectura” (2015 17), sino “como una trama en la que se articulan escritura, lectura, política e historia” (*Ibid.*). Esta amplitud del marco teórico nos permite cruzar la dimensión literaria con la extra literaria y el proceso de representación que conlleva la primera sobre la segunda. Comenzaremos por el estudio de las obsesiones del personaje para intentar comprobar luego nuestra hipótesis: Leonardo Padura crea estereotipos que intentan dar materia a un colectivo cubano. Como protagonista elige a un ser de ideales fracasados, un nostálgico empedernido, un perdedor, pero también un hombre culto, con una concepción de la lectura, la escritura, y la historia como una textura indisoluble. Las fábulas giran recurrentemente en torno a las obsesiones de Conde, que son en alguna medida las de Padura ¿A qué nos referimos con esta afirmación? El retorno de cada novela de la serie a la microhistoria cubana, al universo discursivo representado por las lecturas de Conde, a la página en blanco y a la escritura, ficcionaliza parte de la experiencia del propio autor que de modo catártico vuelca en los episodios variantes de sus propias inquietudes: “¿Qué cosa es un escritor sin sus obsesiones?”, se pregunta Mario Conde en *Adiós Hemingway* (Padura 2001 104). Sobre su personaje, subraya Padura: “Mario Conde se convirtió, si no en un alter ego, sí en mi voz, en mis ojos, y en el objeto de mis obsesiones y desvelos a lo largo de más de veinte años de convivencia humana y literaria” (2013). Seguiremos las pistas que nos conducen de la representación a la imagen representada para indagar sobre los motivos que llevan

---

<sup>6</sup> Un antecedente de esta política restrictiva se produce con el alejamiento Alberto Sabá Cabrera Infante en 1961 por la documental PM. Junto a él se diluye el grupo Lunes de Revolución. Otro, el más fuerte, que determinó el fin del romance entre los intelectuales y el gobierno revolucionario, y marcó el comienzo de la diáspora, se produjo con el Caso Padilla, por la detención de Heberto y su posterior mea culpa.

a Padura a entender sus novelas policiales como un pretexto para otras digresiones. Dos elementos nos acercan a esta innovación: la mitificación del recuerdo y el binomio lectura-escritura.

### *El mundo condiano*

Cuando descubrimos a Mario Conde, nos encontramos con la imagen del vencido: la representación de un policía al borde del abismo. Sumido en el alcohol, descreído de la justicia, sin más objetivos que “morir un poco cada día”, el teniente se desenvuelve entre el desencanto y la nostalgia. La promesa revolucionaria, el destino de una Cuba libre de impíos y de traidores, la ilusión del Hombre Nuevo, corren la suerte de una reliquia olvidada. Frente a él, en cambio, el bosquejo de una realidad sin telón ni maquillaje, un mundo decepcionante; un montaje al descubierto luciendo su andamiaje caduco; una realidad sobrecogedora y cargada de desaliento. Asimismo, el futuro que se avizora en su mundo no es más optimista. Conde vive en un entorno carente de certezas, donde los seres comunes sobreviven en una Habana derruida rodeados de la corrupción estatal, el arribismo político, las drogas, la prostitución, el tráfico de divisas, de objetos de arte, la violencia y la muerte cotidiana. Este contexto carente de esperanza anula la posibilidad de creer en el restablecimiento del orden. La serie se inicia con la desaparición de un funcionario estatal del Ministerio de Industrias, Rafael Morín, ex compañero del Pre de la Víbora de Conde y joven modelo ex presidente de la FEEM, un ciudadano modelo. Por su parte, la estructura del relato, fiel en parte al modelo de enigma, responde a los cánones constructivos del género: el crimen, los sospechosos, la víctima, la investigación y el detective. Sin embargo, desde que el protagonista investigador, toma contacto con el caso y durante todo el proceso de pesquisa, ciertos mecanismos de repetición y simbolización se ponen en marcha. En las seis historias trazadas entre *Pasado Perfecto* (1991) y *La neblina del ayer* (2005), la muerte se vuelve una cifra de la descomposición social. Por ello resulta central la figura del detective, a quien le compete la difícil tarea de armar este rompecabezas cargado de violencia y de descubrirse en él como posible víctima, otras como probable victimario. Para hacerlo, el héroe policial debe acudir a su pasado, ya que memorias le permiten recomponer la realidad más inmediata. Conocemos a Conde en su clímax vital. Su aparición a mediana edad, a sus treinta y cinco años, no resulta casual. Corre 1989 y en medio del convulso escenario internacional el personaje descubre la corrupción de algunos funcionarios. Hasta ese momento su *curriculum vitae* respondía a la revolución, fiel a los preceptos y valores inculcados por años de formación dentro de un colectivo comprometido, lejos sueños egoístas, una subjetividad plenamente revolucionaria, aunque el personaje se sienta poco representativo frente a aparentes referentes modélicos. El sinsentido de una vida dedicada a construir la Gran Historia

mientras esta misma se vuelve solo un discurso, un relato, para quienes debían gestionar el cambio; esta caída en cuenta del personaje, la pérdida de la inocencia, trazará su periplo vital a lo largo de las *Cuatro estaciones* y continuará en el resto de la serie constituyéndose en símbolo del fracaso personal, del de su generación y de la derrota del proyecto de nación por extensión. La saga en sí simboliza el descenso no triunfal del héroe desde su sueño de justicia a las arenas de la injusta realidad. A partir de *Pasado Perfecto* (1991), el teniente investigador buscará en cada caso policial una respuesta a su propia e imperfecta vida e intentará rearmar su golpeada identidad, fracturada por años de traición a los ideales de la Revolución. Pero también intentará rearmar la identidad cubana. La respuesta, la clave de estas vidas opacadas, vendrá del pasado, de las lecturas y de su vocación de escritor. Las tres categorías pueden leerse en clave emocional, como obsesiones de Conde, que colaboran con la construcción de una poética paduriana. De esta concepción de la escritura vinculada estrechamente a la intrahistoria y a la lectura, resultará la novedosa estructura de los relatos, donde el foco alterna de los personajes investigados a la vida de Mario Conde y sus obsesiones, en diálogo constante por sus paralelos, revelando el carácter antiesquemático y social de las novelas. Y esta focalización en las fijaciones de Conde, ilumina el caso policial, pero sobre todo amplía los bordes estrechos del género. Para interpretar estas modulaciones es fundamental la indagación en la figura del detective que indaga en la construcción de subjetividades.

### *Mario Conde recuerda, lee y escribe*

La representación de la historia en la Serie Conde, se produce a través de la ficcionalización de los recuerdos, propios y ajenos. Por ende, no es la historia de manuales la que Conde conoce, sino su propio pasado generacional como hombre nacido en Cuba pocos años antes del cincuenta y nueve (el mismo año en que nació Padura). La memoria traslada al personaje a una infancia católica, a las peleas de gallos promovidas por un abuelo criador (luego prohibidas), a su juventud en el pre de la Víbora, a sus primeros intentos de escribir, al amor no correspondido de Tamara, a la revista preuniversitaria, al momento en que debe dejar la universidad y su posterior ingreso a la policía. También los ecos de recuerdos ajenos nutren al sabueso: el mayo francés, el clima bullicioso de los sesenta, la ruptura del gobierno cubano con los intelectuales, la censura, la homofobia, la presencia del FBI en Cuba, el bolero y los destellos de una parte de la sociedad cubana de los cincuenta. Estos recuerdos, propios o ajenos, se alternan con la trama policial y tienen como denominador común, como centro, la historia reciente de Cuba recordada por sus protagonistas, la intrahistoria.

## *Conde y las lecturas*

Entre sus recuerdos ocupan un lugar central los de las lecturas. La relación del protagonista con la literatura es la de quien ve y vive a través de la ella, estableciendo analogías y contrapuntos. Un Conde ya mayor, “depredador profesional de libros” (Padura 163) recuerda en *La neblina del ayer* (2005) su relación casi mística con las bibliotecas y su salto posterior a la bibliofilia con la lectura en éxtasis de *El Conde de Montecristo*. Un Conde que una vez devoradas *la Ilíada, la Odisea y la Eneida*, “empezó a amar los libros y las bibliotecas del mismo modo en que los creyentes adoran sus templos” (*Id.* 164). Recuerda además el modo en que accedía a la biblioteca de la Víbora antes de haber sido vaciada sacrílegamente e incorporada al mercado del tráfico de objetos culturales en pleno Período Especial. El mundo de la lectura no solo le posibilita al personaje una mirada más humanizada del mundo, en la que caben vicios humanos como la trampa y el odio, sino que lo guían en la interpretación de los casos. Así lo advertimos en *Máscaras* donde la *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera, y el pasaje bíblico sobre la transfiguración, iluminan indirectamente la interpretación de la muerte de Alexis Arayán. Al descubrir los silencios y ocultamientos tras la fachada honorable de las personas, entabla paralelos entre su cosmos y las obras maestras. Así las cartas de la amante a Alcides Montes de Oca, refuerzan el mito edípico en la disfuncional trama familiar. De este modo, las lecturas de Conde iluminan su visión de mundo y confieren a los problemas humanos rasgos de universalidad. Por otra parte, los libros demuestran la condición intelectual y atípica del detective. Leer libros provoca en el protagonista la necesidad de escribir como algunas figuras célebres que admira, como lo hace Salinger por ejemplo. Esas historias escuálidas y conmovedoras que pretende crear, no solo marcan su alta meta como potencial escritor, sino que lo ubican como un demiurgo, un fabricante de mundos, a la manera de sus antecesores: Hemingway, Heredia, Cervantes, Homero, Piñera. Las sombras de estos y otros autores, cuya presencia no se limita a la intertextualidad sino que en el caso de *Adiós Hemingway* aborda la representación de una historia de vida (Perilli 2014 9), constituyen lo que Carmen Perilli, retomando a Roberto González Echeverría denomina ficciones del Archivo “en la medida que reproducen nuestros relatos maestros, como llama Fredric Jameson a aquellos textos que dan cuenta de los códigos de una cultura” (*Id.* 12). A ellos rinde homenaje Padura en su saga a través de Conde, ubicando a la serie dentro de un macro universo de discursos entrelazados, la literatura como una gran red de intertextos, y configurando así el mundo literario de nuestro autor. Conde, sin embargo, no es un crítico literario. De sus abundantes lecturas extrae paralelos y similitudes que le permiten llegar a ideas similares a las de su mentor: “[...] a través del tiempo podemos mirar como en un cristal traslúcido las actitudes que los hombres han repetido una y otra vez a lo largo de la historia” (Cotrina 2018). Esta

afirmación permite vislumbrar que los cruces entre literatura y vida van de la mano y se espejan tanto en las concepciones de Conde como en las de Padura.

### *Conde y la escritura*

Lectura y escritura son haces de un mismo mazo en la crónica literaria de una Cuba posible. Conde alterna su pasión por la lectura con su afición por escribir. De joven ha escrito y desea volver a hacerlo impulsado por su amigo el “Flaco Carlos”. Escribir era su destino, trunco en una acción que demuestra el peso de la historia sobre los hombres. La censura sufrida por “Domingo”, un cuento escrito por Conde para la revista literaria del pre, parece clausurar esta vocación para siempre. Casi veinte años después, el policía-escritor se enfrenta al dilema de la página en blanco y escribe un cuento magistral, a la manera de Sartre, que es ponderado por el exigente Alberto Marqués. Ya sin máscaras machista estalinistas, el personaje se atreve a exponer su intimidad escrituraria, una escritura desde la libertad y sobre la libertad. Sin embargo, el desasosiego de tantos años de frustración no le permiten continuar con su hábito más que esporádicamente, aunque sí establecer sus acuerdos y desacuerdos sobre el estilo y la dificultad para escindir al hombre de su obra, una teoría sobre la creación literaria, que advertimos en *Adiós Hemingway* (2001). En *La neblina del ayer*, la relación con la escritura se desdibuja en su intento por reconocer la esencia del bolero, sin embargo, su maestro Salinger, guía espiritual y literario, aparece en sueños para iluminarlo tras una golpiza “al cabrón le ha dado por eso y no quiere escribir, pensó, mientras ponía toda la delicadeza que sus dolores residuales le permitían en el intento de alzarse sin despertar a Tamara” (287). De este modo, la escritura se impone como elemento constructivo del relato policíaco, rescatando al lector de los límites estrechos del género policial, y desviándolo hacia otro tipo de estructuras de sentido. A través de la intertextualidad, las reflexiones metaliterarias sobre el ejercicio creativo, los intentos de escribir, el homenaje a figuras fundamentales del ámbito literario cubano, se amplían las fronteras genéricas de la novela policial y se produce una poética de la representación que tiene que ver con las obsesiones del personaje. El intento de escribir le permite a Conde volcar su percepción de un mundo análogo al literario, reflexionar sobre la porosidad vida-obra, elaborar preceptos propios y contravenir normas.

### *Padura: una poética de la obsesión*

Resulta finalmente necesario rastrear la concepción paduriana sobre el proceso de creación literaria en sus declaraciones y sobre todo en su obra para poder hablar de una poética de la obsesión. En *Adiós Hemingway* (2001) afirma el autor:



En medio de esa otra historia, mis editores brasileños me pidieron que participara en la serie “Literatura o muerte” [...] Después de pensarlo muy poco, el proyecto me entusiasmó, y el escritor que de inmediato vino a mi mente fue Ernest Hemingway, con quien he tenido por años una encarnizada relación de amor-odio. Pero, al buscar el modo de enfrentar mi dilema personal con el autor de *Fiesta*, no se me ocurrió nada mejor que pasarle mis obsesiones al Conde -como había hecho tantas otras veces-, y convertirlo en el protagonista de la historia. (Padura 2001 9-10).

¿Qué cosas obsesionan a Leonardo Padura? La historia, la política de su país, la libertad creativa, su identidad como escritor, su pasión por la lectura, el destino. El autor traspasa a su protagonista, este ser de ideales fracasados, un nostálgico empedernido, un perdedor, algunas de sus concepciones acerca de la lectura, la escritura y la historia como una trama indisoluble. Sin embargo, no por ello nos permitimos hablar de autoficción, ya que siguiendo a Manuel Alberca, no hay en esta serie identidad de autor, narrador y personaje. Más bien podemos afirmar el hallazgo de una memoria colectiva ficcionalizada y la representación de una experiencia nacional. Volviendo a nuestra hipótesis, podemos afirmar que el autor crea estereotipos que encarnan la microhistoria cubana reciente. La trama policial se vuelve triple: crimen, proceso de investigación y experiencia de grupo. La secuencia recuerdo-literatura, literatura- recuerdo que encarna el protagonista, puede descomponerse y combinarse de diversos modos: escritura- recuerdo, lectura- escritura, recuerdo-lectura, y resulta insistente en torno a determinados tópicos de un volumen a otro. En *Pasado perfecto* los recuerdos del pre y de su primera historia publicada. En *Vientos de Cuaresma* (Padura 1994) la juventud revolucionaria, en *Máscaras* (Padura 1997) la homofobia hacia los intelectuales y la alusión a la obra de Virgilio Piñera, en *Paisaje de otoño* (1998) la traición a la revolución y el tráfico de objetos de arte, en *Adiós Hemingway* la referencia a la vida del escritor en Cuba y a su obra, y en *La neblina del ayer* la Cuba de los cincuenta y el bolero. En todas las novelas el gran tema es la historia de Cuba, elemento que dialoga con la historia policial para iluminarla. Pero esta insistencia sobre la historia, siempre revisitada desde el recuerdo de hombres comunes, la intrahistoria, responde a una concepción sobre la creación literaria. La novela policial no debe quedarse en la superficie de la novela de contraespionaje escrita en Cuba en la década del setenta a modo de propaganda. Para Padura, el recurso policial configura la estructura de la ficción, que no se agota en la trama del crimen ni en su posterior dilucidación. La ficción entonces rompe con los moldes heredados por la literatura de género. Esto además de propiciar una triple trama, genera un maquinaria de paralelismos que amplía los márgenes de la narración hacia mundos más complejos donde caben más de una interpretación, mundos tan lábiles y relativos dependiendo de quién los narre o focalice. La muerte de Alexis Arayán, enciende la maquinaria del recuerdo de los sesenta en la memoria del dramaturgo Alberto Marqués, imágenes que se vinculan a

su vez con las lecturas de la *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera y con el cuento de corte existencialista escrito por Mario Conde. La trama a su vez enlaza literatura-vida, borrando los límites entre realidad y ficción,<sup>7</sup> Asevera Padura: “Con mis libros he tratado de hacer una crónica posible de la vida cubana, [...], desde los años 1989 hasta el 2014”<sup>8</sup>. Esta verdad ficcionalizada, que intenta representar realidades mediante el apego a la narratividad, nos habla de una concepción literaria según la cual el caso policial corre en paralelo al “caso” personal, retroalimentándolo. Una tercera trama, donde la figura central es el investigador, pero en la que también participan sus amigos, sus colegas, la víctima y hasta los sospechosos, repite obsesivamente el apego expiatorio al pasado, como si solo regresando a él se pudiera recomponer el presente. La exégesis de la historia es el *feedback* de la trama investigativa que se alimenta de los recuerdos. En el caso del policía, además, el universo de lecturas y la vocación por la escritura, dilatan la perspectiva hacia la concepción de la creación literaria como eco, respuesta, espejo o sombra de la historia. En esta genealogía intenta colocarse incómodamente nuestro escritor frustrado, ficcionalizando los trasiegos y desvelos de un colectivo nacional, de una generación de cubanos que de modo catártico retorna a estas experiencias una u otra vez. Leonardo Padura crea estereotipos vívidos que experimentaron lo que representan en sus novelas los procesos cubanos mencionados. Si esta revisión de la memoria y la creación artística conforman una poética (Manzoni 2015 17) en la serie policíaca del reconocido autor cubano, ella nos guiará en futuras investigaciones hacia la comprensión de las nuevas modulaciones del neopolicial cubano producido a partir de la década del noventa y su impacto tanto en el mundo editorial como académico.

## Bibliografía

- Argüelles, Juan Domingo. “El policiaco mexicano: un género hecho con autor y terquedad (entrevista con Paco Ignacio Taibo II)”, *Tierra Adentro*, México, N 49, 1990: 14.
- Cotrina, Jordi. “No hacemos historia, la historia nos hace a nosotros”. Entrevista a Leonardo Padura, *Periódico Mediterráneo*, 2 de febrero de 2018, en línea: [https://www.elperiodicomediterraneo.com/amp/noticias/sociedad/leonardo-padura-no-hacemos-historia-historia-hace-nosotros\\_1125567.html](https://www.elperiodicomediterraneo.com/amp/noticias/sociedad/leonardo-padura-no-hacemos-historia-historia-hace-nosotros_1125567.html)
- Manzoni, Celina. *Poéticas y políticas de la representación en la Literatura Latinoamericana*. Buenos Aires: Corregidor, 2015.
- Padura, Leonardo. *Pasado Perfecto*. 1991. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2014.

---

<sup>7</sup> Recordemos que en una de las entrevistas Alberto Marqués prepara un verdadero escenario en el cual el investigador se sentirá intimidado, dentro de una representación.

<sup>8</sup> Estas palabras son parte de la entrevista de Jordi Cotrina, aludida más arriba.

- \_\_\_\_. *Vientos de Cuaresma*. 1994. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2014.
- \_\_\_\_. *Máscaras*. 1997. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2014.
- \_\_\_\_. *Paisaje de otoño*. 1998. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2014.
- \_\_\_\_. *Adiós Hemingway*. 2001. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2014.
- \_\_\_\_. *La neblina del ayer*. 2005. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2014.
- \_\_\_\_. *Cómo nace un personaje. La historia de un detective en La Habana*.  
Barcelona: Tusquets Editores, 2014.
- Perilli, Carmen. *Sombras de autor. La narrativa Latinoamericana entre siglos  
1990-2010*. Buenos Aires: Corregidor, 2014.

**ESCENAS DE LA MODERNIDAD  
EN EL CARIBE**

# **LA EDAD DE ORO (1889) DE JOSÉ MARTÍ: LA REVISTA ILUSTRADA QUE PENSÓ AMÉRICA**

**Clara María Avilés**

**Universidad Nacional de Mar del Plata/  
Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS)  
Argentina**

La relación de José Martí con su Cuba natal fue, cuanto menos, tensa. Sufrió una serie de vaivenes que lo encontraron, en el destierro, pivoteando siempre en relación con su amada isla e instalándose en diferentes países del continente americano y en España: Madrid, México, Guatemala, Venezuela y Estados Unidos. En definitiva, dedicó más de la mitad de su vida, de sus cuarenta y dos años, a vivir fuera de su patria. Sobre todo, en su última etapa, los años de residencia en los Estados Unidos, más precisamente en Nueva York, Martí problematizó y exhibió, “desde adentro”, el país en el que vivía, la inminente capital de fines del siglo XIX, y, por contraposición, terminó en definir lo que a sus ojos llamó “Nuestra América”. Martí vivió en el país del Norte, durante sus últimos quince años, a excepción de breves intermitencias, desde enero de 1880 hasta 1895, los años de mayor madurez del escritor. Por el contrario de lo que podría pensarse, la estadía en el país del Norte contribuyó a darle forma y consolidar su pensamiento latinoamericano. Tanto es así que durante este período colaboró en numerosos periódicos de todo el continente, pronunció discursos y conferencias, envió cartas y concretó su proyecto de elaborar *La Edad de Oro* (1889). Con estas palabras confiesa su voluntad, en una carta enviada a su amigo uruguayo, Enrique Estrázulas, el 28 de octubre de 1888:

¿Sabe que ando dando vueltas a la idea, después de dieciocho años de meditarla, de publicar aquí una revista mensual, *El Mes*, o cosa así, toda escrita de mi mano, y completa en cada número, que venga a ser como una historia corriente, y resumen a la vez expedito y crítico, de todo lo culminante y esencial, en política alta, teatro, movimiento de pueblos, ciencias contemporáneas, libros, que pase acá y allá, y dondequiera que de veras viva el mundo? Si es, no será a la loca, sino con esperanza razonable de éxito (Arias, 2001: 337).

Finalmente, en 1889, Martí acepta la proposición de Aarón Da Costa Gómez, un reconocido imprentero brasileño –con domicilio en la ciudad de Nueva York–, de darle forma a ese proyecto de revista que tantos años “anduvo dando vueltas”. De julio a octubre de ese año, se publicó *La Edad de Oro* que, con tan solo cuatro números de treinta y dos páginas cada uno, inauguró en América una novedosa y moderna literatura, dirigida a los niños y jóvenes de habla hispana. La revista de tapas azules discontinuó su impresión al quinto mes de haberla dado a luz. Ya habiendo tomado esa decisión, Martí le envía otra carta a Manuel Mercado, fechada

el 26 de noviembre de 1889, donde explica que la principal razón fue que Da Costa Gómez solicitó al cubano que hablara en todos sus artículos e historias de Dios, pedido que el editor rehusó<sup>1</sup>.

Antes de partir hacia las últimas acciones de la Guerra de Independencia de Cuba, Martí encarga a su secretario, Gonzalo de Quesada, la organización de sus obras completas bajo ciertas directrices, dispuestas en la misiva que el cubano le dirige el 1º de abril de 1895, conocida por la crítica como carta-“testamento literario”. El quinto volumen de las *Obras Completas* (1905), de la editorial Casa Editrice Nazionale Roux e Viarengo, bajo el cuidado de Quesada y su hijo, Gonzalo de Quesada y Miranda está compuesto por *La Edad de Oro*, editada por primera vez en formato de libro. En la *Introducción*, el editor describe sintéticamente la revista como “páginas sencillas, y a la vez profundas, dedicadas a los niños de América” (1905: 5).

Cerca del final de su vida, en la última epístola dirigida a María Mantilla, el 9 de abril de 1895, Martí le envía además dos libros, uno en francés y otro en español. El motivo del primero, según expresa, es obtener una traducción que pueda ser entendida, no sólo por la niña, sino por los demás. El segundo libro tiene por objeto tener en el “oído y pensamiento” la lengua en que escribe. Dice en la carta: “Yo no recuerdo, entre los que tú puedes tener a mano, ningún libro escrito en este español simple y puro. Yo quise escribir así en *La Edad de Oro*; para que los niños me entendiesen, y el lenguaje tuviera sentido y música” (1991: 217).

De todos los textos incluidos en esa revista son, principalmente, dos artículos los que resumen la línea editorial del proyecto martiano que buscó la manera de comunicarse mensualmente desde la profundidad y, sobre todo, la sencillez. En la tapa de la revista se observa el primer ejemplo. Reza el título: “Publicación mensual de recreo e instrucción dedicada a los niños de América” (Martí, 2010: 1). Dado que el propósito será cautivar a los niños y jóvenes de América, el contenido de los textos reunidos será recrear –en el sentido de deleitar o distender– y educar a los hombres y mujeres del futuro.

Por su parte, los principios éticos y estéticos de la publicación son recuperados en la editorial que abre el número inaugural, “A los niños que lean *La Edad de Oro*”:

---

<sup>1</sup> Las palabras del cubano fueron las siguientes: “Va el deber del artículo laborioso, y no el gusto de la carta, porque le quiero escribir con sosiego, sobre mí y sobre *La Edad de Oro*, que ha salido de mis manos –a pesar del amor con que la comencé, porque, por creencia o por miedo de comercio, quería el editor que yo hablase del ‘temor de Dios’, y que el nombre de Dios, y no la tolerancia y el espíritu divino, estuvieran en todos los artículos e historias. ¿Qué se ha de fundar así, en tierras tan trabajadas por la intransigencia religiosa como las nuestras? Ni ofender de propósito el credo dominante, porque fuera abuso de confianza y falta de educación, ni propagar de propósito un credo exclusivo. Lo humilde del trabajo sólo tenía a mis ojos la excusa de estas ideas fundamentales. La precaución del programa, y el singular éxito de la crítica del periódico, no me han valido para evitar este choque con las ideas, ocultas hasta ahora, o el interés alarmado del dueño de *La Edad*” (Martí, 1946: 204).

Este periódico se publica para conversar una vez por mes, como buenos amigos, con los caballeros de mañana, y con las madres de mañana; para contarles lindos cuentos con que entretener a sus visitas y jugar con sus muñecas, y para decirles a los niños lo que deben saber para ser de veras hombres. Todo lo que quieren saber les vamos a decir, y de modo que lo entiendan bien, con palabras claras y con láminas finas; les vamos a decir cómo está hecho el mundo: les vamos a contar todo lo que han hecho los hombres hasta ahora (Martí, 2010, 2).

El segundo artículo que resulta de interés para nuestra lectura es el reverso de la contraportada, donde explica que los artículos publicados en la revista “responden a las necesidades especiales de los países de lengua española en América” (Martí, 2010: 35). Asimismo, comenta que su objetivo como redactor y editor consiste en acercar a los niños un libro que los “ocupe y regocije”, les enseñe “sin fatiga”. A tal fin, la revista contendrá, lecturas de lo más variadas, como cuentos, artículos sobre materias muy diversas, tales como ciencias, industrias, artes, historia, literatura, entre tantas otras.

Por otro lado, cabe considerar también en la dedicatoria del primer número el énfasis que pone en la comunicación entre la revista y su joven público lector. El cubano propone a los niños y niñas que escriban cartas para consultar aquello que quieran conocer, para participar de una competencia de escritura que se propuso llevar a cabo cada seis meses y que finalmente no pudo concretar<sup>2</sup>.

En las páginas de *La Edad de Oro*, Martí rescata la expresión del progreso de la ciencia y la técnica como guías del hombre americano hacia el futuro. Todos estos son núcleos temáticos abordados en la revista: seleccionados, recortados y propuestos por un sujeto que organiza el texto, inscribiéndose en él. Es por ello que interesa, además, indagar de qué manera se ubica este sujeto en relación con las tradiciones culturales y literarias, cómo construye su perspectiva americanista con proyección hacia el futuro desde, por ejemplo, la selección de autores para niños que reescribe. Tal podría ser el caso del cuentista danés Hans Christian Andersen, o el de la escritora estadounidense Helen Hunt Jackson, que resultan emblemáticos, como es el caso de la traducción de “Dos príncipes”, historia que Martí reescribe, a partir de una “idea” de la poetisa norteamericana antes mencionada, poniéndole voz y tomando como protagonistas a una pareja de pastores y no a una familia de la realeza.

En el marco de la cultura icónica que estaba en plena expansión por esos años, José Martí, como hombre de su tiempo, se mostró muy interesado por los mecanismos visuales y los detalles tipográficos y de ilustración empleados en la composición editorial y material de la revista. Los cuatro volúmenes suman más de ochenta ilustraciones, sin mencionar las tapas de la revista, por lo que podríamos afirmar, a simple vista, la preponderancia que tiene lo icónico en todos ellos.

---

<sup>2</sup> En “La galería de las máquinas”, nota publicada en el cuarto y último número de la revista, Martí hace referencia a las cartas recibidas por su público una vez leído el artículo sobre la Exposición Universal, debido a que muchos de ellos pensaban que el escrito era producto de su visita personal a esa feria mundial.

Además, muchas de las páginas que no cuentan con una imagen, un retrato, dibujo, viñeta o algún grabado, suelen contar con otro tipo de ornamentación típica de la época: las primeras palabras de los textos presentan una letra capital inicial –a excepción de algunos textos, el cuento “Meñique”, por ejemplo–. Como escritor modernista, José Martí estuvo siempre atento al desarrollo de los avances técnicos y en las nuevas formas de comunicación masiva, de inusitado avance en esa época. Expresa en el reverso de la contraportada:

Los artículos de *La Edad de Oro* irán acompañados de láminas de verdadero mérito, bien originales, bien reproducidas por los mejores métodos de entre las que se escojan de las obras de los buenos dibujantes, para completar la materia escrita, y hacer su enseñanza más fácil y duradera. Y el número será impreso con gran cuidado y claridad, de modo que el periódico convida al niño a leerlo, y le dé ejemplo vivo de limpieza, orden y arte (Martí, 2010: 35).

Por esta razón, resulta primordial el interés que el cubano evidencia por las nuevas tecnologías, asociadas al trabajo, al avance de las civilizaciones, pero también a la imagen, la ilustración y lo impreso. Hay un cuidado por parte de Martí respecto de la revista como objeto de enseñanza, artístico y de ocio. El redactor reconoció y valoró los aportes de la gráfica didáctica aplicada a los libros de texto. Los dispositivos visuales no se conciben solamente como un complemento del texto, sino con un papel protagónico. Las imágenes podrían clasificarse en distintos tipos, según sean ilustraciones artísticas, como las incorporadas en “Meñique” o “Bebé y señor Don Pomposo”; o imágenes de carácter didáctico, como “Historia de la cuchara y el tenedor” o “Las ruinas indias”. Así lo expresa en el reverso de la contraportada de la revista, del primero al último número:

El número constará de 32 páginas de dos columnas, de fina tipografía y papel excelente, con numerosas láminas y viñetas de los mejores artistas, reproduciendo escenas de costumbres, de juegos y de viajes, cuadros famosos, retratos de mujeres y hombres célebres, tipos notables, y máquinas y aparatos de los que se usan hoy en las industrias y en las ciencias (Martí, 2010: 35).

En virtud de ello, es fundamental la incorporación de imágenes y grabados, cuya funcionalidad trasciende la voluntad didáctica del cubano, para adentrarse propiamente en el gusto por la cultura icónica. Existe un diálogo entre la imagen y la letra, una interacción que podría describirse como un dispositivo asimilable al libro visual –en términos de Alejandra Torres– porque contiene imágenes significativas que se manifiestan “como una especie de apertura que proyecta más lejos de la sensibilidad y la inteligencia de la anécdota literaria del cuento o visual de la foto” (Torres, 2016: 53).

A modo de síntesis, interesa recuperar lo señalado previamente, con el objetivo de enfatizar en una serie de aspectos. En primer lugar, cabe señalar que se



trata de un sujeto enunciador en su múltiple y complejo rol de autor, editor, traductor, adaptador, entre tantos otros, que a lo largo de los cuatro números hace uso de una novedosa interacción entre letra e imagen en la estética modernista, y en la revista ilustrada. El hecho de que José Martí edite en la ciudad de Nueva York *La Edad de Oro*, una revista ilustrada de divulgación y con fuerte tono pedagógico, da cuenta, en una primera instancia de la posibilidad de acceder a una tecnología sumamente innovadora para la época, impensada –en general– para América de esos tiempos, pero particularmente para la isla donde nació Martí. Sin embargo, el cubano toma esa provechosa circunstancia como una oportunidad propicia para inaugurar en nuestra América la novedosa y moderna literatura para niños y jóvenes, dado que la revista requiere pensar desde un comienzo en otro tipo de lector, con distintas capacidades y otros tiempos de lectura.

En cuanto a la dimensión visual del objeto, las obras artísticas que sirven de complemento a los textos y hasta facilitan la narración de una historia también desde unos componentes gráficos o visuales, cumplen un papel fundamental en el sentido de consolidar esa obra gráfico-literaria. Por esta razón, podría afirmarse que los textos verbales de *La Edad de Oro* forman sistema con las imágenes que acompañan, ilustran y protagonizan la revista.

## **Bibliografía**

- Arias, Salvador. *Un proyecto martiano esencial: La Edad de Oro*. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2001.
- Arias, Salvador. *Glosando la Edad de Oro*. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2011.
- Bermúdez, Jorge. “El comunicador de *La Edad de Oro*”. *Imaginario: La Edad de Oro (1889)*, *Librinsula, la isla de los libros* 247 (2009). Disponible en: [http://librinsula.bnjm.cu/secciones/247/expedientes/247\\_exped\\_1.html](http://librinsula.bnjm.cu/secciones/247/expedientes/247_exped_1.html)
- Li, Axe. “En la galaxia de una extinta revista”, *La Jiribilla X* (2012). Disponible en: [http://www.lajiribilla.co.cu/2012/n560\\_01/560\\_03.html#\\_ftn1](http://www.lajiribilla.co.cu/2012/n560_01/560_03.html#_ftn1)
- Martí, José. *La Edad de Oro. Primary source edition. Volumen V*. Introducción a cargo de Gonzalo de Quesada. Roma: Casa Editrice Nazionale Roux e Viarengo, 1905.
- \_\_\_\_\_. *Cartas a Manuel A. Mercado*. Prólogo de Francisco Monterde. México: Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1946.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas. Volumen 20*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1991.
- \_\_\_\_\_. *En los Estados Unidos: Periodismo de 1881 a 1892*. Edición Crítica a cargo de Roberto Fernández Retamar y Pedro Pablo Rodríguez (Coord.). México: Colección Archivos / ALLCA, 2003.

- \_\_\_\_\_. *La Edad de Oro*. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2010.
- Moya, Misael y Yosbany Vidal. *Martí, editor*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2008.
- Saborit, Randy. “Mostrando la magia de la verdad” en *La Jiribilla* VIII (2009).  
Disponible en: [http://www.lajiribilla.co.cu/2009/n431\\_08/431\\_03.html](http://www.lajiribilla.co.cu/2009/n431_08/431_03.html)
- Torres, Alejandra. “La escritura de Rubén Darío: arte, técnica y medios masivos” en Stefano Tedeschi y Sergio Botta (comps), *Rumbos del hispanismo en el umbral del centenario de la AIH* VI, Hispanoamérica. Roma, Bragatto Libri, (2012).
- \_\_\_\_\_. y Magdalena Pérez Balbi (eds.). *Visualidad y dispositivo(s). Arte y técnica desde una perspectiva cultural*. Buenos Aires: Ediciones UNGS, 2016.
- \_\_\_\_\_. “Rubén Darío: la fotografía y el arte (en la revista ilustrada *Elegancias*)”. *Dossier: Homenaje a Rubén Darío. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 26 (2017), 97-110.

## JOSÉ MARTÍ Y LA TRADICIÓN LITERARIA LATINOAMERICANA: LECTURA DE UN DISCURSO SOBRE JOSÉ MARÍA HEREDIA

Carolina Bergese  
Universidad Nacional de Mar del Plata/  
Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS)  
Argentina

José Martí, además de ser un reconocido poeta, cronista e independentista cubano, fue también un admirado orador. Lamentablemente, no contamos con la totalidad de sus piezas, sino que solo podemos acceder a un pequeño corpus. En su mayoría, están vinculadas a su misión independentista, en especial las pronunciadas durante sus últimos años de vida. Sin embargo, algunas de ellas consisten en encargos laudatorios dedicados a algún personaje del mundo artístico. En esta ponencia nos detendremos en un discurso pronunciado en Hardman Hall, Nueva York, el 30 de noviembre de 1889, dedicado a la figura del poeta cubano José María Heredia (1803-1839). El análisis de este texto nos permitirá delinear tanto el perfil literario del poeta romántico como el del mismo Martí, en tanto orador, cubano y exiliado<sup>1</sup>.

Antes de ingresar al texto, nos parece importante rescatar cuál era su concepción de la oratoria ya que, para este autor, ésta no era una práctica menor, sino que constituía una instancia discursiva superadora, condensada en las figuras simbólicas de los “faros”, los “rayos del sol” o los “montes”. En su apunte “Notas sobre la oratoria”, afirmaba que “[...] cuando se asciende a la tribuna [...] calienta la lengua una especie de fuego sibilítico; truécase el hombre en numen, y anonada, convence, reivindica, destruye, reconstruye, exalta, quema” (19: 449<sup>2</sup>). Como puede observarse, para este autor, la oratoria poseía un carácter activo y divino, que tenía el poder de transformar tanto al sujeto que pronunciaba el discurso, como a los receptores. Representada esta cuestión en la acumulación de verbos que, en un *in crescendo*, conduce al paroxismo de llegar a quemar. La simbología del fuego, en este contexto, nos pone en contacto con los aspectos espirituales, vitales y pasionales, con que Martí caracterizó al orador en diferentes zonas de su obra (Schulman 19).

En cada uno de los discursos, el orador construye una imagen de sí mismo, a la vez que le da forma de “espectáculo retórico”, en términos de Vignaux (1976), colocándose en el centro de la escena. Esta imagen se va trazando, con mayor sutileza, en los *exordios*, es decir, en los inicios, que por lo general tienen como objetivo preparar al oyente para el conocimiento del tema y provocar su atención o benevolencia.

---

<sup>1</sup> Recordemos que José Martí ya le había dedicado a este autor un artículo en el diario *El economista Americano*, en Nueva York (julio de 1888).

<sup>2</sup> Al citarse la obra de José Martí, el primer número corresponde al número de tomo de las *Obras Completas*.

En el discurso sobre Heredia, encontramos un *exordio* de tres párrafos, en donde el emisor abre la exposición tratando de captar la indulgencia del receptor y presenta las dificultades de abordar al poeta:

Con orgullo y reverencia empiezo a hablar, desde este puesto que de buen grado hubiera cedido, por su dificultad excesiva, a quien, con más ambición que la mía y menos temor de su persona, hubiera querido tomarlo de mí, si no fuera por el mandato de la patria, que en este puesto nos manda estar hoy, y por el miedo de que el que acaso despertó en mi alma, como en la de los cubanos todos, la pasión inextinguible por la libertad, se levante en su silla de gloria, junto al sol que él cantó frente a frente, y me tache de ingrato. (5:165)

En primer lugar, se destacan los atributos con que el sujeto de la enunciación se posiciona ante la figura del homenajeado: el “orgullo” y la “reverencia”, pero también el temor ante su figura. Ya desde las primeras líneas sabemos, entonces, cuales son los sentimientos frente a Heredia, al hacer explícito el modo en que dirigirá sus palabras. Se coloca a sí mismo en un lugar incómodo, que de “buen agrado hubiera cedido” y, revestido de falsa modestia, presenta la complejidad del tema. Pero el motor de este discurso, como el de casi todos los de su vida, es el “mandato de la patria”. La urgencia por liberar su tierra del yugo español tiñe todos sus discursos, pero especialmente aquel que tiene como tema la reverencia del poeta que despertó en su alma “la pasión inextinguible por la libertad”. De esta manera, inserta una dimensión autobiográfica en el comienzo del texto que determina su mirada sobre el poeta. Como observaremos más adelante, aunque el objetivo principal sea la semblanza de Heredia, es también la excusa para comunicarles a los exiliados cubanos presentes la necesidad de una “guerra necesaria”. Hablar de Heredia es también hablar acerca de sí mismo y de Cuba, como iremos desplegando en el análisis del resto del discurso.

En esta construcción del enunciador, por medio del uso de la negación, marca en el texto el deseo de no ser considerado un juez o un crítico que sólo repasa la obra literaria del poeta, ya conocida por todos los presentes, ni busca “lucir pedagogías<sup>3</sup>”, sino que se coloca en una posición diferente, de aparente inferioridad. Por eso afirma: “Yo vengo aquí como hijo desesperado y amoroso, a recordar brevemente, sin más notas que las que le manda poner la gloria, la vida del que cantó, con majestad desconocida, a la mujer, al peligro y a las palmas.” (5:166). En esta cita ratifica la necesidad de colocarse en una misma filiación, empleando el vínculo metafórico familiar como estrategia discursiva, de alta significación en la obra martiana. En este sentido, cobra gran relevancia la selección de los dos adjetivos con que se presenta: “desesperado”, que implica la urgencia de un presente, un estado personal, y “amoroso”, que se proyecta hacia otro exterior, hacia la afectividad.

---

<sup>3</sup> Para ello es interesante el recorrido que hace Fina García Marruz sobre Martí como crítico literario y, a la vez, cómo analizó la crítica la obra de Heredia, lo cual contextualiza cómo leyeron la obra del poeta romántico sus contemporáneos (431-458)

También nos interesa detenernos en esas tres nociones con que Martí resume toda la obra de Heredia, ya que dos de ellas nos remiten a las propias imágenes que el orador construye alrededor del concepto de patria: el “peligro”, término martiano frecuente para aludir al estado en el que se encontraba su tierra, y las “palmas”, símbolo indiscutible que nos lleva a la flora cubana y que en Martí representa una simbología particular que recorre toda su obra, en tanto símbolo de Cuba y que evoca a la causa independentista (Schulman 217).

La parte central del discurso se construye sobre la semblanza biográfica del poeta, el cual es representada en forma hiperbólica de varias maneras, a medida que relata su trayectoria: “niño estupendo”, “hijo precoz”, “genio voraz”, “joven extraordinario” y, finalmente, “magistrado natural”. Así como realiza un recorrido biográfico, centrándose en su formación, también se detiene en las idas y vueltas entre Cuba y los demás países americanos por los cuales transitó y que son fácilmente asimilables al propio derrotero martiano. El tópico del viaje se transforma en el hilo conductor del discurso, en el que cada nuevo espacio recorrido parece influir en la poética del autor, moldeando su estética.

El enunciador, entonces, va entrelazando el itinerario personal del poeta con la historia de América y enfatiza esos cruces haciendo una interpretación, creando una suerte de estampa de cada época. La primera salida de Cuba fue para acompañar a su padre<sup>4</sup> a Venezuela (1810), en plena etapa de independencia, y así retrata esta situación:

Reventaba la cólera de América, y daba a luz, entre escombros encendidos, al que había de vengarla [...] Y allí oyó contar de los muertos por la espalda, de los encarcelados que salían de la prisión recogiendo los huesos, de los embajadores de barba blanca que había clavado el asturiano horrible a lanzazos contra la pared. Oyó decir de Bolívar, que se echó a llorar cuando entraba triunfante en Caracas, y vio que salían a recibirlo las caraqueñas vestidas de blanco, con coronas de flores. De un Páez oyó contar, que se quitaba los grillos de los pies, y con los grillos vapuleaba a los centinelas [...] Vivió luego en México, y oyó contar de una cabeza de cura, que daba luz de noche, en la picota donde el español la había clavado. ¡So! salió de aquella alma, sol devastador y magnífico, de aquel troquel de diamante! (5: 167)

Revestida de un tono épico, esta cita contextualiza el momento histórico del continente y a la vez reconstruye el escenario en el que vivió Heredia, como si el orador hubiese estado presente en esa experiencia. En cada repetición de oraciones encabezadas por el verbo “oír”, imagina una microescena, en donde el pequeño Heredia comienza a hacerse una imagen multisensorial de América, por medio de la oralidad, las vivencias y los rumores, pero como un espectador pasivo. El cierre del

---

<sup>4</sup> Recordemos que el padre de Heredia estaba incorporado a la judicatura española, por lo cual arrastró a su familia hacia distintos lugares de América, donde ya estaba en crisis el dominio secular de la Corona (Augier 309)

párrafo con la oración exclamativa: “¡So1 salió de aquella alma, sol devastador y magnífico, de aquel troquel de diamante!”, anticipa el efecto de dicho contacto. El símbolo del sol, arquetipo del idealismo martiano, aquí representa al poeta, a una fuerza espiritual interior y que se revela superior, mediante el uso de adjetivos de connotación negativa –“devastador”- y positiva –“magnifico”-. Martí arma de modo tal el discurso que presenta esta sucesión de voces como la causa principal por la cual él determina su identidad, mostrando esa mutación, ese despertar.

Como firma Augier, el regreso a Cuba, luego de la muerte de su padre, apresuró el proceso de asunción patriótica y propició la construcción de su identidad americana (311). Esta situación es representada en el discurso a partir de una serie de definiciones éticas que están pensadas doblemente, tanto para la época evocada como para su presente:

El vil no es el esclavo, ni el que lo ha sido, sino el que vio este crimen, y no jura, ante el tribunal certero que preside en las sombras, hasta sacar del mundo la esclavitud y sus huellas. ¿Y la América libre, y toda Europa coronándose con la libertad, y Grecia misma resucitando, y Cuba, tan bella como Grecia, tendida así entre hierros, mancha del mundo, presidio rodeado de agua, rémora de América? (5: 168)

La pregunta retórica se resignifica, se reactualiza, en la medida que aun es lícito hacerse esa pregunta en ese contexto. En todo el discurso encontramos zonas descriptivas, de una gran carga crítica, así como zonas argumentativas, en donde busca conmover, enseñar y mover hacia una acción y una reflexión determinada<sup>5</sup>. Las sentencias, las preguntas retóricas, las evidencias de incipientes “clases” magistrales de historia latinoamericana que se deslizan en el discurso, construyen una perspectiva independentista que mira hacia el futuro.

En ese contexto adverso, traza la figura de Heredia encontrando su propio “grito de Yara”, es decir, reaccionando frente a la injusticia y la villanía que había en su tierra. Es por ello que la figura del poeta deviene símbolo de un descubrimiento interior: “¿Será tanta entre los cubanos la perversión y la desdicha, que ahoguen, con el peso de su pueblo muerto por sus propias manos, la voz de *su* Heredia? (5:169, énfasis mío). Esta pregunta busca interpelar a los oyentes y conectar esos hechos del pasado con los de su presente. Ya Heredia no es Heredia sino una actitud frente a la realidad cubana.

Continuando con el recorrido biográfico, se detiene en el paso de Heredia por Nueva York, con motivo de su exilio al ser deportado por conspirar contra la colonia, a causa de las mismas razones por las cuales Martí también tuvo que exiliarse. De este período rescata solo la escritura de la “Oda al Niágara”, como parte de ese redescubrimiento personal y de su vena romántica. Cobra un especial interés en el

---

<sup>5</sup> Seguimos el planteo acerca de los componentes del discurso político de Eliseo Verón en el artículo “La palabra adversativa” (18).

texto martiano el uso de los adjetivos empleados para caracterizar esta poesía, en tanto “profética y sincera”, atributos que también revelan una nueva conexión entre ellos, ya que entroncará con la propia definición de sus versos – “breve y sincero”- que hará años más tarde en el poemario *Versos sencillos* (1891), construyendo así una línea poética entre ambos, basada en un aspecto más bien ético que estético.

Finalmente, el poeta recae en México y aquí Martí, movido por su experiencia personal y con un gesto de agradecimiento, define a este país como “[...] tierra de refugio, donde todo peregrino ha hallado hermano” (5:169). Esta afirmación traza el panorama del desterrado, como plantea Said, “El exilio para el intelectual es inquietud, movimiento, estado de inestabilidad permanentes y que desestabiliza a otros” (64). Este estado particular constituye otro espacio común que los hermana y los coloca bajo un mismo destino de lucha y soledad.

Martí, como lector de Heredia, también lo interpela enunciativamente en este discurso, en un diálogo solitario, como si estuviese escribiendo aquellas notas al margen de su poemario, como nos refiere Fina García Marruz (431) al recuperar un ejemplar anotado por Martí. Por eso expresa en el discurso el resultado de sus elucubraciones: “¿Qué tiene su poesía, que sólo cuando piensa en Cuba da sus sonos reales; y cuando ensaya otro tema que el de su dolor, o el del mar que lo lleva a sus orillas, o el del huracán con cuyo ímpetu quiere arremeter contra los tiranos, le sale como poesía de juez, difícil y perezosa [...]?” (5:170). Se observa, entonces, la necesidad de Martí como enunciador de clasificar la poesía de Heredia y dividirla, haciendo un juicio crítico, distinguiendo dos tipos de creaciones: una de “sonos reales” versus una poesía de juez, falsa.

Hacia el final del recorrido por la historia del poeta, el emisor nuevamente cruza la historia personal con la continental y acusa a los países de América por no ayudar a Cuba. Por medio de la escenificación, pone en la voz imaginada de Heredia el reproche: “¡Vaya, decía, la América libre a rescatar la isla que la naturaleza le puso de pórtico y guarda!” [...] Y al ver Heredia criminal a la libertad, y ambiciosa como la tiranía, se cubrió el rostro con la capa de tempestad, y comenzó a morir.” (5 171). El orador busca en esta configuración, mostrar el efecto de la falta de libertad en un alma sensible, que logró ver esa verdad dolorosa y que lo llevó a una muerte prematura.

Martí también aborda un tema controversial en la vida del poeta: la carta que debió escribir retractándose de su posición revolucionaria, para conseguir un permiso para visitar a su familia antes de su muerte, lo cual motivó muchas de las críticas posteriores. Por esta razón, en el discurso la evoca sutilmente: “[...] el poeta que había tenido valor para todo, menos para morir sin volver a ver a su madre y a sus palmas” (5 175). Esta toma de posición frente al tema, perdonando ese desliz, implica un colocarse en su lugar, en la posición de hijo y de exiliado, evocando nuevamente a Cuba por medio de la metonimia.

En el cierre, es decir, en la peroración del discurso, donde se suele recurrir a un tono profético, imperativo o introducir una referencia personal (Angenot 1982), Martí vuelve a subrayar el tema de la libertad, haciendo uso de la invocación:

¡oh Niágara inmortal! falta una estrofa, todavía útil, a tus soberbios versos. ¡Pídele ¡oh Niágara! al que da y quita, que sean libres y justos todos los pueblos de la tierra; que no emplee pueblo alguno el poder obtenido por la libertad, en arrebatarla a los que se han mostrado dignos de ella; que si un pueblo osa poner la mano sobre otro, no lo ayuden al robo, sin que te salgas, oh Niágara, de los bordes, los hermanos del pueblo desamparado! (5: 175)

El final es la oportunidad para el orador de presentarse como portavoz de la comunidad y de dirigir unas palabras dirigidas al futuro, proyectando el deseo de una patria libre, de una América solidaria y hermanada. En este punto, el discurso eleva la intensidad dispuesta discursivamente por el uso de las exclamaciones y el tono de súplica, creando un clima espiritual y profético.

En el último párrafo, se hace referencia en forma implícita a una situación contextual particular, la realización de la Conferencia Internacional Americana (2 de octubre de 1889-19 de abril de 1890), que nos hace dimensionar la situación de enunciación del discurso y nos ubica en medio de una discusión compleja de la que dependía el futuro de América (Hidalgo Paz 2003). Se entiende, entonces, cómo el motivo del homenaje, también es la excusa para plantear su posición frente a los hechos presentes y por ello finaliza con el pedido al poeta: “¡Danos, oh padre, virtud suficiente para que nos lloren las mujeres de nuestro tiempo, como te lloraron a ti las mujeres del tuyo; o haznos perecer en uno de los cataclismos que tu amabas, si no hemos de saber ser dignos de ti!” (5:175). En esta nueva invocación, en la que Heredia termina proyectándose como una figura tutelar, el orador hace un llamado ético al pueblo. Se centra en el efecto que produjo su figura, sus tópicos y la necesidad de estar a su altura, como un imperativo.

En conclusión, el discurso de Martí sobre el poeta romántico le sirve para pronunciarse sobre su presente. Lee a este poeta, en tanto hermano, padre, profeta, que transitó por sus mismas dudas, recorridos y exilios. Por medio de un discurso dialógico con el presente y con el mismo Heredia, ejerce una crítica feroz contra los traidores. Se podría decir que, tomar la figura de este poeta es, a la vez, una manera de tratar el tema de la libertad, el destierro, la patria y los avatares independentistas. El discurso martiano, en un doble juego temporal, establece la semblanza de Heredia, al mismo tiempo que traza una perspectiva presente del continente, usando una serie de procedimientos retóricos como las metáforas, los símbolos, las preguntas retóricas, el uso de definiciones, los juegos de voces, las repeticiones e invocaciones. Finalmente, Martí lee a Heredia y se mira a sí mismo, al espejar su propia figura y su recorrido, como si en cada instancia de la vida de Heredia, estuviese viendo sus mismas trayectorias fuera de Cuba y, por eso, el ruego final deviene un llamado urgente a su patria a colocarse a la altura de sus héroes.



## Bibliografía

- Álvarez Álvarez, Luis. *La oratoria de José Martí*. Cuba: Casa de las Américas, 1995.
- Angenot, Marc. *La parole panphlétaire. Typologie des discours modernes*. Paris: Payot, 1982.
- Augier, Ángel. “José María Heredia (1803-1839)”. Inigo Madrigal, Luis, editor. *Historia de la literatura Hispanoamericana*. Tomo II. Del neoclasicismo al modernismo. Buenos Aires: Ediciones Cátedra, 2011. 309-313.
- Hidalgo Paz, Ibrahim. *José Martí, 1853-1895. Cronología*. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003.
- Martí, José. *Obras completas*. La Habana: Editora Nacional de Cuba. Edición digitalizada por el Centro de Estudios Martianos, 2007.
- Said, Edward. *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Schulman, Iván. *Símbolo y color en la obra de José Martí*. Madrid: Editorial Gredos, 1970.
- Verón, Eliseo, Arfuch, Leonor y otros. *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Bs. As.: Hachette, 1987.
- Vignaux, Georges. *La Argumentación. Ensayo de Lógica Discursiva*. Bs. As.: Hachette, 1976.
- García Marruz, Fina. “Martí y los críticos de Heredia del siglo XIX”. En Vitier, C y García Marruz, F. *Temas martianos*. Puerto Rico: Ed. Huracán, 1981. 431-458.

## CIUDADES DE PAPEL: IMAGINARIOS URBANOS EN LAS LETRAS CUBANAS DECIMONÓNICAS

María Pía Bruno  
Universidad Nacional de La Pampa  
Argentina

La organización del espacio que los letrados decimonónicos plasman en distintas textualidades responde a ciertos parámetros desde los cuales modelan un ideal de civilidad y civilización que entra en relación con incipientes proyectos de la Modernidad.

En esta ponencia, nos proponemos revisar en un corpus acotado de crónicas sobre La Habana, Cuba, producidas en los albores de la segunda mitad del siglo diecinueve. La primera, de 1846, escrita por Teodoro Guerrero Pallares (La Habana 1824 – Madrid 1904), hombre de letras y político que nació en La Habana, se educó en España y en su vuelta Cuba escribió para periódicos como *El Diario de la Marina*, *el Faro Industrial de La Habana*, *El Siglo* y *La Gaceta de La Habana*. La segunda crónica que proponemos leer para analizar las emergentes representaciones de la urbanidad y poner en tensión esos imaginarios decimonónicos pertenece a Xavier Marmier (1808-1892), un francés, viajero incansable y escritor, quien durante 1848 y 1849 realizó un viaje exploratorio por Norteamérica y Sudamérica y cuyas cartas fueron publicadas en 1851 en la obra *Lettres sur l'Amérique*<sup>1</sup>.

Nos interesa, entonces, reparar en la configuración del locus de la enunciación y articular esa posición del yo con las imágenes de la ciudad insular que proyectan estas textualidades narrativas. En este sentido, advertimos una cartografía del espacio insular que proyecta un ideario signado por la contradicción, por las luces y sombras de la Modernidad y que se articula en torno a subjetividades que se enuncian en una relación ambivalente: por un lado, reconocemos un yo que se define dentro/fuera de la isla y que nos permite hipotetizar la configuración de un *continuun* espacial con la península ibérica.

Por otro lado, advertimos una subjetividad dislocada, cuya relación con el espacio de la ciudad es tensionada por la identificación con el “espíritu de una época” –la Modernidad– y cuya escritura oscila entre el extrañamiento y la extranjería.

---

<sup>1</sup> Ambas crónicas son publicadas bajo el título “Tres crónicas en la ciudad” con introducción de Francisco Morán en *La Habana Elegante. Segunda Época. Revista de literatura y cultura cubana, caribeña, latinoamericana y de estética*. Disponible en sitio web La Habana Elegante consultado el 31 de marzo de 2018. [http://www.habanaelegante.com/November\\_2015/Ronda.html](http://www.habanaelegante.com/November_2015/Ronda.html).

## 1. *La crónica del paisano*

Teodoro Guerrero (1824-1904) publica en el *Semanario Pintoresco Español*<sup>2</sup> en 1846 un texto titulado “Un año en La Habana”. En esta crónica relata su experiencia del viaje a la isla: pero no es cualquier viaje, es el regreso a su patria, tras diez años residiendo en Madrid. La fecha del viaje, 1844, revela un cronista muy joven, apenas 20 años, que ha vivido su infancia en Cuba y su etapa de formación en España. Una enfermedad que no nombra lo obliga a emprender el regreso. Luego de un año de permanencia, el joven vuelve a Madrid y publica este texto en el periódico citado que apuntaba a un público familiar y cuyo objetivo era la divulgación y el entretenimiento.

Desde las primeras líneas, el yo demarca su identidad y pertenencia: “poco a poco fui reconociendo mi país”, “Yo era criollo”. Esta raigambre se marca en un primer elemento cultural: la alimentación. Es también en ese plano donde ancla su nostalgia:

Las frutas más exquisitas son, el anón, la piña y el zapote; el maíz fresco es muy socorrido, pues se cocinan con él sabrosísimos manjares; los tamales, las tortillas del día de San Rafael, y el maíz de finados, del Día de Difuntos, son bocados que echaré de menos en tales festividades (s/p)<sup>3</sup>.

Pero este yo, que vuelve a Cuba percibe la ciudad desde sus jóvenes ojos y por eso la primera palabra con la que describe la vida habanera es “monotonía”. En La Habana no hay clubes, ni casinos, ni salones de café donde los jóvenes puedan pasar el tiempo. “Los jóvenes están todo el día tendidos”. Para analizar esta imagen de la ciudad del joven cronista, recuperamos a Roland Barthes, quien en sus reflexiones iniciales pronunciadas en la conferencia “Semiología y urbanismo” (1967), plantea que hay un aspecto que no ha sido atendido, y es el “erotismo de la ciudad” considerado como esa relación de placer que liga a los sujetos.

La ciudad es, esencial y semánticamente, el encuentro con el otro, y por esta razón, el centro es el punto de reunión de toda ciudad. El centro de la ciudad es instituido ante todo por los jóvenes como punto de encuentro y de intercambios de actividades eróticas en un sentido amplio del término. Mejor todavía: el centro de la ciudad es el espacio donde actúan y se encuentran fuerzas subversivas, fuerzas de ruptura, fuerzas lúdicas (265).

---

<sup>2</sup> El *Periódico Pintoresco Español* se publicó entre 1836 y 1857. Con un contenido ecléctico, se consolidó como un periódico familiar, de divulgación y entretenimiento. Tenía una fuerte impronta costumbrista y priorizaba dos aspectos para llamar la atención del público: textos bien escritos y baratos ofrecidos en publicaciones periódicas pintorescas y apolíticas. Ver José Simón Díaz, *Semanario Pintoresco Español (1836-1857)* Edición digital a partir de Madrid, Instituto "Nicolás Antonio" del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946. Disponible en Cervantes Virtual, 2012.

<sup>3</sup> Todas las citas referidas en este artículo correspondientes a las crónicas de Guerrero y Marmier fueron tomadas de la versión digital sin paginar disponible en sitio web *La Habana Elegante*, por esa razón no se especifican números de páginas.

En La Habana, reconoce el cronista, no se puede tomar por distracción el vagar por las calles “porque allí no hay Puerta del Sol, sino calles de sol que vomitan fuego y que impiden moverse al que no tiene necesidad”. Esta actitud del vagar distraídamente nos remite al “*flâneur*”, concepto que Benjamín presenta en sus estudios sobre París del siglo diecinueve (1939). Allí, define al *flâneur* como aquel burgués que callejea en soledad legitimando el paseo ocioso entre los portales comerciales donde prima la venta y el consumo de mercancías. Como explica Lucía Guerra (2014), a propósito de la noción de *flâneur*, “mirar es sinónimo de placer en un vagabundear sin objetivo preciso en el cual lo transitorio de la multitud amorfa deja la huella de una experiencia, y convierte al yo, según Benjamín, en un “caleidoscopio de la conciencia” (10). Es decir, en tanto la ciudad es un espacio significativo (Barthes 1967) pero imposible de abarcar, cambiante, poroso, que fluye y discurre, al ritmo de los avances tecnológicos, arquitectónicos y del mercado, se revaloriza la experiencia individual del yo. Su discurso cobra una validez que sobrepasa los límites de lo concreto y las aspiraciones a la científicidad y a la exactitud. Por esta misma razón, los paisajes urbanos que crea el *flâneur* se enmarcan en una subjetividad configurada en recuerdos, imágenes instantáneas y fragmentos.

Frente a esta inmovilidad de los jóvenes que el cronista advierte en la ciudad, el sujeto de la enunciación ensaya una explicación y alega que son las condiciones de clima las que generan ciertos comportamientos y hábitos sociales, como el hecho de que los jóvenes salen a la calle solo a la tardecita a pasear en sus carruajes. Reitera esta misma fundamentación cuando explica la vida de las mujeres en la ciudad:

Si es poco variada la vida del hombre, la de la mujer es mucho peor: rara es la familia de medianos posibles que no tiene un quitrín, o una volante; sin este mueble, ninguna señora sale de día, pues se tacha sobremanera; es una preocupación necia pero por otra parte, es indispensable para ellas pues el calor es extremado (s/p).

Asimismo, la posición de enunciación que asume como “paisano” que vivió en el extranjero lo legitima en un doble movimiento: primero, para denunciar falsedades de la vida habanera que circulan en Europa y, segundo, le permite sostener la fundamentación de ciertos comportamientos lugareños determinados por el clima.

Las habaneras pasan la mañana vestidas ligeramente, sin corsé, y recostadas en sillones de columpio, cosen o leen. A tantas leguas se cuentan muchos errores de la Habana; no sé por qué tienen mis paisanas fama de perezosas; esto es falso! Allí como en todas partes, hay bueno y malo, pero tal interpretación se explica fácilmente; el calor de los trópicos que languidece, refrescado por la brisa del mar que consuela, hace adormecer los sentidos y excita el sueño; los europeos que extrañan el clima, son más perezosos que los hijos de Cuba (s/p).

Sin embargo, ese mismo locus de enunciación que se configura como “el paisano que regresa” tiene fisuras, intersticios que revelan una pertenencia ambigua del yo –cuya explicación, sostenemos– obedece a una estancia significativa tanto en La Habana (infancia) como en Madrid (formación). De manera tal que Cuba y España, constituyen en el discurso de esta crónica un *continuum* espacial, “un aquí y allá” que por momentos se torna lábil pese a que el yo intenta precisamente delimitar estos espacios, señalar particularidades, diferencias y, en el mismo giro, reivindicar su condición de cubano. Notamos una primera fisura en su descripción sobre la necesidad de los carruajes. Al respecto el cronista advierte: “y cuando llueve, las calles quedan intransitables, con el fango, por el mucho tráfico de carruajes; el paraguas no tiene uso en aquel país”. Ese pronombre abrevia una situación de enunciación presente: ya no está en Cuba y, por eso, para el yo que enuncia se refiere a la isla como “aquel país”. Podemos leer en esta frase un desplazamiento sutil del yo, pues no utiliza un pronombre posesivo para referirse a su tierra como sí lo hace en otros pasajes de la crónica, por ejemplo cuando expresa:

Los bailes son la primera diversión en toda la isla; el baile es el rey de los goces cubanos; así es que puede cambiarse aquel refrán «no hay función sin tarasca!» diciendo en mi tierra «no hay función sin baile!» (s/p).

Cuando el cronista rodea el tema político, emerge otra vez en el discurso un yo cuya pertenencia es ambigua y distante:

Aquel es un país donde hay muchas intrigas particulares, porque no puede menos de suceder así, donde no hay cuestiones palpitantes, cuestiones políticas que distraigan: así es que las intrigas se divulgan, porque todos se conocen, porque cada cual no se ocupa más que del prójimo, porque en la Habana se vive en la calle, por la construcción de las casas (s/p).

La cita nos parece interesante pues revela cierta tendencia social al chisme, al rumor cuya causa, resalta el cronista, es la carencia de “cuestiones palpitantes, cuestiones de política que distraigan”. Como si la vida ociosa, relajada, apolítica – rasgos que son presentadas en correspondencia *locus amoenus* caribeño– favoreciera el tiempo libre para las habladurías.

Si en boca del cronista “el sol del día hace imposible recorrer distraídamente las calles, esa actitud del flanner (como dicen los franceses)” solo queda el tiempo de la noche para recorrer a pie la ciudad, cuando las ventanas se abren y “el sexo femenino se sienta delante de estas esperando a sus visitas”. Este *flâneur* nocturno se deleita en la caminata vespertina en la que advierte la espera de los amantes en el frescor de la noche:

da gusto recorrer las calles a pie, para verlas [a las jóvenes]por las ventanas hablando en voz alta, sin cuidarse que las oigan; cada calle es un cosmorama, y cada ventana es el cristal que muestra el interior siempre variado y florido (s/p).

La analogía con el cosmorama, que se define como el “artificio óptico que sirve para mostrar los objetos mediante una cámara oscura” (RAE) permite pensar la ciudad, y de manera más específica, la calle como un universo que se revela a quien sabe mirarla, recorrerla y reconocer en ese espacio/objeto algo singular que merece ser recordado (memorizado) y luego escrito.

El cronista permanece un año en Cuba, hasta que se reestablece su salud. La omisión de la enfermedad que padece y el hecho de que regresa a Madrid cuando cura, permiten pensar en otra construcción del espacio que no se explicita: la isla como tierra de descanso, como sitio vacacional para el criollo de la península. El clima cálido, la vida relajada, monótona, distendida oficia como un *locus amoenus* de sanación. Por otro lado, el tiempo que el cronista transcurre en Cuba le permite escribir sobre una serie de temas: las invitaciones a algunas tertulias familiares, las presentaciones culturales que se realizan en el Teatro Tacón, el día de Reyes, las festividades de Semana Santa. Hechos que el yo encuentra significativos para describir la vida de su patria y a sus paisanos.

El habanero es generoso siempre, desprendido, hospitalario y patriota furibundo; su imaginación es ardiente como el clima donde nace, y la calma con que se les distingue al hablar, es aparente; son notables por la forma sus extremos; es decir, los pies y las manos: pequeños y de un contorno perfecto; es verdad que los muestra con orgullo, y tiene cuidado que los zapateros “Cabrizas y Laberdolive” (si es hombre), o “El buen gusto habanero” (si es mujer), lo calcen debidamente. Las cubanas no tienen la elegancia ni el garbo que las europeas para andar, porque nunca lo han puesto en práctica, pero en cambio, en ninguna parte se colocan con más gracia en un carruaje, ni cautivan más sentadas. ¡Es una coquetería natural que encanta! (s/p).

En la cita anterior me interesa recuperar cómo desde su lugar de enunciación el yo elabora una observación que se construye desde los rasgos generales: “el habanero es generoso siempre”, a características muy particulares: “pies y manos pequeños y de contorno perfecto”. Un aspecto singular que le permite dar a conocer a los lectores españoles algo pintoresco (una curiosidad) y, al mismo tiempo, revela el conocimiento concreto de una costumbre: dónde compran los zapatos los habaneros y habaneras. Las vidrieras de los negocios ocupan la mirada del *flâneur* paisano.

Por otro lado, nos interesa analizar la relación entre la configuración del yo y las formas que éste elige para representar y mostrar a los lectores españoles cómo es la ciudad. Entre las estrategias se destaca la comparación que se articula en el *locus* de la enunciación pues solo puede comparar el sujeto que conoce las dos entidades. A esta estrategia de semejanza, el yo le suma una valoración apreciativa que delata su pertenencia:

Las boticas están puestas con un gusto que no he visto en ninguna parte de España, pero sobresalen las de Santo Domingo, San José y la de Cabezas. Las tiendas de la Habana tienen poco que envidiar a las naciones más cultas y más

ricas; los talleres de sastrería de Güell, Guillot y Luna son los más favorecidos por los elegantes (s/p).

En La Habana se encuentra cuanto se quiere, porque el dinero abunda y se sabe apreciar el valor de los efectos. Allí no se conocen las diligencias, porque no hay carreteras como en España, pero en su favor cuenta con los ferro-carriles que cruzan la mayor parte de la isla, deteniéndose en el Parador de Villanueva (s/p).

Otra estrategia empleada por el yo es la elipsis, porque el cronista considera que no es necesario detenerse en comentar determinados aspectos:

Mucho quisiera extenderme, pero ciertas cosas no son de mi objeto, y otras se niegan a la pluma; no he tratado de copiar sino lo más notable que he visto en la Habana durante un año, sin ocuparme de la isla, ni de sus campos (s/p).

Pero hay un tema que atraviesa la vida urbana y define la organización espacial y es la esclavitud. Al respecto, en la crónica pueden leerse dos líneas lacónicas casi al inicio, luego de describir a los habaneros:

El servicio doméstico es sabido que lo hacen los negros, servicio que es repugnante por muchos estilos; el negro además tiene mala índole, pero su esclavitud le disculpa en cierto modo (s/p).

Más avanzado el texto, cuando describe la Fiesta de Reyes, el yo si de demora en comentar la festividad con más detalle porque es un “día notable en La Habana”.

Este es un día infernal, de una gritería salvaje, y seguramente que un europeo trasladado a mi patria, si acertara a pisarla en el día de Reyes creería que estábamos por conquistar. Es el día de libertad y de goces que se le permite a los negros: se reúnen los de una misma nación y disfrazados de la manera más ridícula, pintados el cuerpo y la cabeza, se cuelgan cuantos trapos encuentran, y van por las calles pidiendo, bailando y dando gritos al son del tango como en su tierra; por la tarde, se reúnen en sus cabildos, y saltan gesticulando, hasta que llega la noche; se retiran entonces muertos de fatiga, pero contentos, porque es su día (s/p).

El cronista paisano que vuelve a su tierra, a su patria natal, sostiene en la narración de su crónica una mirada estrábica, una pertenencia ambigua que intenta desandar en la propia escritura. La tierra que lo vio nacer y que llama su patria es también el espacio que conoce y justifica tanto como el espacio que silencia y censura tras la pluma pintoresquista. La memoria juega un papel central en la configuración del yo cronista pues le permite seleccionar y excluir recuerdos y, al mismo tiempo, otorgarles una dimensión que se permite ser más subjetiva (las añoranzas) o bien presentarse como un intento de objetividad y racionalismo, al poner en escena los saberes experienciales del sujeto.

## 2. La crónica del extranjero

El francés Xavier Marmier (1808-1892) era un políglota aficionado a los viajes y a la escritura, de esto deriva que una parte muy importante de su obra lo constituyan las cartas y crónicas sobre sus viajes a distintas partes del mundo. En 1848 emprende un viaje por Norteamérica y Sudamérica. Y en 1850, arriba a Cuba. En un estudio preliminar sobre las cartas de Marmier que relatan el viaje a Buenos Aires y Montevideo, José Luis Busaniche sostiene que hacia 1830, se suscita en Europa –motivado por el Romanticismo– un interés y una curiosidad inusitadas por lugares y gentes “exóticas”. Esta inquietud no se podía satisfacer con viajes, pues las limitaciones del transporte, tornaban los traslados muy caros y además demandaban mucho tiempo. Esta circunstancia contribuyó a explicar el éxito que durante aquellos años tuvo la literatura de viajes y el valimiento alcanzado por algunos autores, como reconoce, es el caso de Marmier:

No eran muchos, por otra parte, quienes estaban en condiciones de cultivar ese género literario; el publicista viajero necesitaba ilimitado vagar para entregarse a la descripción de comarcas y gentes exóticas, aunque sus lectores aumentaran en proporción a las dificultades vencidas para obtener datos novedosos o cuadros originales. Hubo como resultado de esta situación temporal, que no se prolongó mucho más acá de 1880, quienes consagraron su vida a una especie de redescubrimiento del mando civilizado: viajeros incansables que recorrían los países y amontonaban notas y crónicas destinadas a un público ávido de informaciones que hoy en su mayoría nos parecen superfluas (Buseniche, “Prólogo”: 2004)

La crónica titulada “Cuba en 1850” aparece en el segundo volumen de las *Cartas sobre la América* que se edita en español al año siguiente<sup>4</sup>. La primera imagen de La Habana que nos presenta el cronista extranjero es la de “paraíso terrestre”, figuración que se corresponde con el *locus amoenus* del descanso retratado por ojo paisano de Teodoro Guerrero.

La pluma de Marmier repone una visión fantástica de la ciudad “alegre, multicolor”, la llama “ciudad encantada”. Sin embargo, el ojo extranjero ofrece una percepción que luego debe corregir. La estrategia retórica con la que presenta el paisaje de la ciudad es la del contraste, la oposición. De esta manera, el sujeto de la enunciación se configura en un doble juego: percibe y contrasta. Y en el mismo doble movimiento, su voz/su letra: afirma o refuta.

Delante de nosotros vemos a los rayos del alba, las murallas que guardan la entrada del puerto de la Habana; una ciudadela a la derecha, otra a la izquierda; cañones que asoman su cabeza en las altas troneras, y después de este espectáculo de guerra, un gran edificio, que es una cárcel. Esto bastaría para

---

<sup>4</sup> El volumen I de las *Cartas sobre la América* publicado en 1851 en México, en español. También fue reproducida en 1944 por la *Revista Bimestre Cubana*. Ver *Revista Bimestre Cubana* 54 (2do. Semestre 1944): 217.



infundir miedo a los que allí llegaran con una conciencia un tanto acusadora. Pero apenas se han pasado las murallas de la Punta y del Morro, la mirada se extiende sobre un delicioso panorama. Es la rada, vasto estanque de nácar y azúcar, rodeada por un círculo de colinas. Véanse un número inmenso de buques que llegan de todos los puntos del globo, la ciudad con sus campanarios, el palacio del gobernador y el de la intendencia, y sus bajas casas pintadas de mil colores diferentes; el muelle inundado de una muchedumbre de curiosos, y de negros empleados en el puerto. Hay tanto movimiento, tantas apariencias de bienestar y alegría, que desea uno correr inmediatamente hacia la ciudad tan coqueta y risueña. Cuando ya se tiene el bastón en la mano, y el equipaje sobre el puente, pedimos un guadaño y deseamos partir: ¡Paciencia! Si bien la Habana, con su hermoso cielo, sus verdes cerros, sus flores y sus perfumes, se aparece a los extranjeros como una ciudad encantada, es preciso recordar que no puede uno saltar a estas playas como en las de los Estados-Unidos, donde nadie se cuida de saber si traéis o no pasaporte, y donde nadie os pregunta cómo os llamáis, a no ser el posadero que os inscribe en su libro de pasajeros. En la Habana la autoridad administrativa no concede tanta libertad para desembarcar. El fisco y la policía guardan las avenidas de este paraíso terrestre, con una pluma de hierro (s/p).

La cita es extensa, pero nos permite comprender la lógica discursiva que opera en la crónica: el desplazamiento de los campos semánticos pone en escena una mirada dislocada que se rectifica en el discurso: La Habana como “espectáculo de guerra”, se desplaza a una “ciudad encantadora”, pero otra vez, no hay que dejarse engañar por una apariencia óptica pues se revela un tercer desplazamiento: la “ciudad administrativa”, con su fisco y leyes que limitan la libertad del paraíso terrestre.

La segunda imagen de la ciudad es la de la riqueza. Al igual que el cronista paisano que revelaba que “en La Habana el dinero abunda y se sabe apreciar el valor de los efectos”, Marmier sostiene que:

¿Pero qué es todo esto para un país cuyo suelo es tan rico? Aquí no se emplea nuestro mezquino modo de contar, ni se conocen los papeles por medio de los cuales los banqueros de los Estados Unidos representan el numerario ausente. Aquí un negro vería un manojo de estos papeles, y ni siquiera se tomaría la molestia de bajarse para recogerlos. Las monedas de cobre no se conocen tampoco, ni siquiera de vista. La moneda más pequeña es el medio de plata, que vale treinta céntimos. El peso se gasta como un franco, y el habanero echa sobre un mostrador una onza de oro, con la misma indiferencia que uno de nuestros elegantes de París un Napoleón (s/p).

Como ejemplo de la posición que asume el yo en la crónica y de qué manera su lógica discursiva se articula en un doble movimiento, notamos que esta abundancia de dinero, de lujos se reafirma con una abundancia de paisaje natural que es bello y reconfortante. Pero se contrarresta y refuta con el calor del trópico y las enfermedades como la peste amarilla, cuyo estrago relata en la crónica.

Si el cronista paisano revelaba que cierta tendencia al chisme y a la intriga obedecía a la construcción de las casas pero no se detenía en describir esta edificación, la pluma del extranjero sí repara en esta curiosidad:

Cierto filósofo antiguo ha dicho que quisiera que su casa fuera de cristal, para exponer su existencia a todas las miradas. En la Habana hubiera podido ver casi realizado su ensueño. Más allá del umbral de cada una de las casas, hay el patio, con sus galerías circulares donde la familia pasa una gran parte del día; y cada fachada tiene sus anchas ventanas, cerradas con persianas, y defendidas por rejas de hierro, pero abiertas continuamente, de modo que puede decirse que todos viven al aire libre y que la población entera se asemeja a un enjambre de abejas susurrando alrededor de sus panales. A la hora en que los mercaderes ingleses se encierran en sus almacenes, detrás de una triple barrera de puertas, y en que nuestras hermosas damas de París no han corrido aún las cortinas de su alcoba, los habitantes de la Habana han saludado ya desde su ventana a sus vecinos, el mercader ha abierto ya su tienda, y las jóvenes asoman a los balcones y ventanas, como si esperaran ya a su Romeo (s/p).

Asimismo, la idea del susurro, de las voces privadas que se vuelven un murmullo público está presente en esta crónica a través de la imagen del “enjambre de abejas”.

El cronista extranjero también recurre a la comparación como estrategia para explicar la ciudad y su gente. En este caso, no plantea una pertenencia si no que se presenta como un viajero del mundo, y por eso la comparación la establece con el país donde estuvo antes de llegar a La Habana: Estados Unidos.

El mob, no solo el mob, que significa canalla, sino el pueblo bajo americano, es lo que hay de más grosero y brutal en el mundo civilizado. Yo prefiriera vivir con los pobres ignorantes esquimales que con esas turbas de insolentes fatuos, que forman la base de la más vasta de las republicanas. En la Habana no he visto nada que se pareciera a un populacho. Solo he encontrado allí corporaciones de artesanos, de penetrante mirada y animada fisonomía, complacientes y sociales (s/p).

En este punto si realiza una valoración positiva de “los modos españoles de los habaneros” y destaca también que:

El habanero acoge al extranjero con urbanidad, le abre su casa con confianza, y logra hacérsela agradable, impulsado solo por su carácter, franco y generoso. Adora el lujo y las fiestas, las modas brillantes y los juegos azarosos (s/p).

Si el cronista paisano no se mete con las cuestiones políticas, el ojo extranjero mira y evalúa las condiciones económicas y políticas de la isla. En esa evaluación hace jugar sus propios saberes sobre las sociedades del mundo y siguiendo la lógica de afirmación/refutación, de la misma manera que condena los modales brutos e ignorantes de las clases bajas de Estados Unidos, pondera que “la confederación de los Estados-Unidos posee en toda su plenitud la piedra filosofal de los tiempos modernos: la libertad”. Y punto seguido el yo enuncia:

En medio de todas las revoluciones que desde el río de la Plata hasta el río San Lorenzo, sobre el Océano Atlántico y sobre el Océano Pacífico, revolviéron el continente americano, la isla de Cuba permanece sometida a un régimen de gobierno tan absoluto, como el de Felipe II o del emperador Nicolás (s/p).

El yo viajero, cronista y hombre de letras expresa sus opiniones y, al mismo tiempo, revela sus lecturas y hace partícipe al lector de la trama de sus pensamientos y asociaciones. La experticia de la mirada permite crear un relato excesivo, marcado por la abundancia: de citas (en latín y alemán) y de intertextos literarios y filosóficos que ponen en escena la Modernidad de los ojos que ven, y la contradicción como principio de esa Modernidad.

En este apartado quisiera detenerme en la esclavitud, tema que la crónica del extranjero aborda sin tapujos. Primero, al narrar de manera pormenorizada la Fiesta de Reyes. Lo primero que llama la atención es que el yo introduce en la crónica una escena de “Sueño de una noche de verano” de W. Shakespeare que ha recordado cuando presencia la festividad de los negros a propósito de las máscaras y personificaciones. También aquí podemos leer el contraste pues el sujeto de la enunciación establece una frontera entre lo culto y lo popular, entre la alta literatura y las creencias de los negros. Otra vez estamos frente a una mirada extraña, de no reconocimiento, que se articula con una estrategia singular: la afasia. El yo no tiene palabras o no encuentra la palabra adecuada para describir lo que acontece y ve. Si el mundo de sus experiencias reales no le ofrece marcos de comprensión, el mundo de sus lecturas literarias si le ofrece una escena propicia de interpretación.

Hombres y mujeres, colocándose unos en frente de otros, bailan; pero, no, bailar no es la palabra propia que puede dar una idea de esta escena (s/p).

Uno solo de estos bailes, pues no encuentro otra palabra para explicar esta escena, ofrece un espectáculo interesante, y es el baile del sable; un negro que no lleva más vestido que un pantalón, entra en la arena, con un sable de madera en la mano (s/p).

El negro es descripto como un cuerpo desmembrado y animalizado que se mueve “diabólicamente” al ritmo de las danzas, pero en contraste, es también visto como un niño que se divierte y que obedece al terminar con su juego cuando el reloj marca la hora final de la fiesta.

A esta cencerrada sin nombre, que humillara á la más ingeniosa bandada de pilluelos de París, mézclanse los roncacos acentos de las gargantas encarceladas debajo de las máscaras; parécense a los gritos del búho, a los silbidos de las serpientes, y a los ladridos del perro (...)

Una cosa hay muy digna de notarse, y es, que esta saturnal de los negros, tan ruidosa, y a veces tan salvaje, termina siempre a una hora fija, sin querellas y sin desorden (s/p).

Por otro lado, el tema de la esclavitud se desarrolla a modo de reflexión en la última parte de la crónica. De la observación de la vida de los esclavos en la ciudad de La Habana y del sistema esclavista en Cuba, Marmier explicita algunas conclusiones que permiten leer las polémicas que el sistema suscita y las posiciones paradójales de aquellos que opinan sobre el tema:

A mi modo de ver la más triste condición que existe en las regiones donde hay esclavitud, es la del mulato. El negro que viene de África, donde ha vivido como un animal, bajo el libre albedrío de un déspota feroz, puede encontrar, por más que digan los ingleses, una existencia material mucho mejor en las colonias que en su país. El negro nacido en un ingenio se somete sin esfuerzo ninguno a su destino de esclavo. El que está destinado al servido particular, no sueña en una vida mejor (s/p).

El hombre de color, sufre al contrario el peso, todas las preocupaciones que se aglomeran sobre él. Si es rico, ha viajado fuera de su país, ha leído todo lo que se ha escrito sobre la fraternidad universal de los hombres, sea cual fuere la raza a que pertenecen. Ha pasado en su juventud largos años entre una sociedad que con tal que se presenten a ella de un modo decente, sea cual fuese su fortuna o su talento, no se cura ni lo más mínimo de las gotas de sangre negra que pueden circular en la mano que se oculta bajo un blanco guante. Quizás su gracia natural, su hermosura particular, su inteligencia animada por los ardores tropicales, le han hecho conseguir más de una victoria (s/p).

Nada importara que su rostro fuera tan blanco como el de un hombre del Norte, y sus labios tan delgados como los de un inglés. Si bien no tiene ninguna señal exterior que descubra su casta, la tradición de su origen pesa sobre él como un manto de plomo. Los blancos le rechazan y los negros le aborrecen. Nuestra sangre es pura, dicen estos con orgullo; los blancos la tienen también pura, y los mulatos mezclada (s/p).

Colocado entre estas dos razas hostiles, fuera del estado de poder reunirse a la una, y de ensimismarse con la otra, ¡cuánto debe sufrir, y cuántos pesares profundos deben reunirse en su ulcerado corazón! (s/p).

### *3. La espectacularidad de las crónicas decimonónicas*

Si concebimos que el viaje es ese espacio entre dos puntos que constituyen el objeto de la mirada del cronista pues cuando el viajero se detiene, su pulso explora la ciudad y su mirada se traduce en movimiento, también podemos conceder que exista entre esos dos puntos un estado de suspensión de la percepción que da paso a un estado de reflexión. En este sentido, acontece otro tipo de mirada del yo y la puesta en escena de otras estrategias retóricas que tienen por sentido no dejar al lector a la deriva entre los puertos. Esta mirada no revela un paisaje externo sino el de la interioridad del yo. En la crónica del extranjero Marmier advertimos que en ese intersticio que podríamos denominar “ausencia de ciudad y gente” el relato de

la crónica no se pausa, es decir, no hay silencio, puesto que el sujeto de la enunciación llena con palabras el transcurso del viaje desde Nueva Orleans a La Habana. De manera tal que el propio discurrir funciona como nexo de articulación de la narración entre la última estación y la venidera. Con este mecanismo se consolida un doble proceso de legitimación del yo. Por un lado, en tanto hombre de letras –publicista viajero– que sabe atraer y mantener la atención del lector y prepara el terreno del próximo relato. Por otro lado, ese yo a través de sus reflexiones configura su propia identidad.

Estoy pensando también en este siglo, del cual el año 1850 ha señalado la mitad de la carrera; siglo tempestuoso y terrible como el que más; que ha derrocado los tronos y conmovido todos los pueblos; siglo pintoresco y bufón, el cual desde hace cincuenta años pasea por el mundo su arlequín adornado de cascabeles, burlándose del imperio de los fuertes, y de las previsiones de los sabios, extraño y doloroso espectáculo (...) La generación a que pertenezco no verá el fin del siglo; pero antes que desaparezca, quién sabe de cuántos dramas y mascaradas será autora y actriz. Por ahora está en buen camino, y no parece dispuesta a soltar fácilmente lo que tiene entre sus manos, y que contempla con risa diabólica; en una mano la antorcha incendiaria, y en la otra sus títeres. Pero, ¡lejos de mí estas ideas tristes, laberinto moderno al cual ninguna Ariana lleva el hilo protector! (s/p).

Para cerrar me interesa reparar en la idea de “espectáculo” que Marmier liga a la Modernidad y leer la crónica como el género que precisamente muestra, ordena, mediatiza a través de la palabra esa espectacularidad. La crónica como el género que pone en escena, replica y multiplica los fragmentos del presente a través de los ojos singulares del transeúnte/lector/escritor capaz de crear una retórica urbana que da origen a una “ciudad otra” que se inserta subrepticamente en el texto nítido de la ciudad planeada (Rama 1984) y fácil de leer (Barthes 1967). Y en ese orden impuesto por la ciudad oficial y su diseño disciplinario, como señala Guerra (2014) “ese yo que transita inscribe una espacialidad de significados propios con valor de verdad (lo posible, lo imposible) con un valor epistemológico (lo cierto, lo excluible, lo cuestionable) y con un juicio ético (lo permitido, lo prohibido)”. En ese sentido, las crónicas de la ciudad –esas narrativas producidas por sujetos concretos que pertenecen a un tiempo y espacio determinados– se traducen como imaginarios urbanos altamente connotativos y alegóricos que revelan las significaciones que los sujetos le otorgan al espacio.

## Bibliografía

- Barthes, Roland (1967). "Semiología y urbanismo". Disponible en <https://semiologiafiorini.files.wordpress.com/2013/04/barthes-semiologiayurbanismo.pdf> (p. 257-266)
- Benjamin, Walter (1972). "París, capital del siglo XIX". *Iluminaciones 2*. Madrid: Taurus.
- Guerra, Lucía (2014). *Ciudad, género e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana*. Chile: Cuarto Propio.
- Guerrero, Teodoro (1846). "Un año en La Habana". *Semanario Pintoresco Español*, Año XI, Tomo I. Madrid: Imprenta y Establecimiento de Don Baltasar González, pp. 41-44.
- Marmier, Xavier (1851). "Cuba en 1850". (1851). *Lettres sur l'Amérique*, Paris, Bertrand, (traducidas en México: *Cartas sobre la América*, México, Imprenta del Universal. Vol.2
- \_\_\_\_\_. (1948) *Buenos Aires y Montevideo en 1850*. Traducción, prólogo y notas de José Luis Busaniche. Buenos Aires: El Ateneo. Disponible en Cervantes Virtual 2004.
- Rama, Ángel (1998). *La ciudad letrada* [1984]. Montevideo: Arca.

## **EL PRÓLOGO COMO ACTO PERFORMATIVO: DECONSTRUCCIÓN Y RECONSTRUCCIÓN DEL GÉNERO EN GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA**

**Silvia Carradori**  
**Universidad de Chile**  
**Chile**

### *Introducción*

“Narradora, poeta y dramaturga célebre en los círculos letrados de América y España”, “antiesclavista y feminista declarada cuando tales pronunciamientos no se habían abierto aún camino ni en la conciencia ni en el espacio público” (146). De esta forma Grinor Rojo describe a Gertrudis Gómez de Avellaneda, una de las figuras más relevantes y controvertidas de la literatura cubana del siglo XIX. En realidad, la importancia de la obra y de la biografía de esta autora va más allá del territorio que la vio nacer. Como adelantan las palabras de Rojo, Gómez de Avellaneda se destacó, en el campo intelectual de Cuba y, sobre todo, de Europa. Desde su biografía resulta evidente que la autora es un personaje ‘especial’ para su época: a sus veinte años deja la tierra natal con la familia y se instala en España, cuyo campo literario, en esa época más progresista que el cubano, será el primero que la acogerá como escritora de poesía, teatro y narrativa. Asimismo, ayudarán a su trayectoria como escritora también la educación literaria y cierta innata rebeldía frente a las convenciones sociales, hecho que la llevará a enfrentar varios obstáculos en su carrera de literata. Un ejemplo significativo es el intento fallido de entrar a la Real Academia Española, una posibilidad a la que se opuso fuertemente el famoso crítico y filólogo español Marcelino Menéndez y Pelayo. Esta breve panorámica sobre la vida de Gómez de Avellaneda deja clara la precariedad de la posición de las mujeres intelectuales en el siglo XIX, condición que se podría extender hasta por lo menos la mitad del siglo siguiente. Susana Regazzoni (2013) analiza la escritura de mujeres latinoamericanas en la modernidad como una forma de declaración de independencia y cita a Francesca Denegri (1996) para observar cómo a finales del siglo XIX las mujeres que pertenecen a la clase alta y culta empiezan a mezclar el ámbito público y privado en la escritura: cartas, diarios y memorias son los géneros que por primera vez acogen el pensamiento crítico de las autoras, que empiezan a dar opiniones sobre asuntos tradicionalmente asociados a la masculinidad (Regazzoni párrafos 7,8). Estos textos ofrecen una alternativa a la unión ideal de mujer y patria, que llenaba el imaginario de esa época, y tratan de sentimientos y dolores y al mismo tiempo de asuntos públicos. Asimismo, Ezequiel Cárdenas (1975) habla de la inevitable lucha de las escritoras con un espacio literario hostil y meramente masculino, subrayando el hecho de que esa lucha deja necesariamente huellas en su producción literaria (32-37).

El vínculo entre sociedad y literatura es evidente si se consideran estas dos esferas bajo los términos que Pierre Bourdieu utilizó para la definición de campo cultural, un “sistema de líneas de fuerza”, que incluye las relaciones sociales en las que se desarrolla una obra como acto de comunicación y la posición del creador de la obra respecto a estas relaciones (9). Para definir esta posición, por un lado, hay que considerar el *habitus*, un sistema de valores adquirido por el creador, o la creadora de forma implícita o explícita y que depende de varios factores, como etnia, educación, familia, clase social y género, entre otros; por el otro, está también la “trayectoria”, que no es nada más que el proceso con el que cada creador o creadora adquiere su *habitus*, el camino que lo lleva a adquirir cierta identidad en un campo determinado (120). Además, Bourdieu identifica la presencia de un efecto de refracción ejercido por el campo: el mundo externo entra al campo pasando por este prisma ideal, que transforma la información que viene desde afuera (61). Por eso, la biografía de Gómez de Avellaneda y el entorno social en el que se mueve tienen un rol importante en su destino como intelectual y escritora. Y el concepto de campo acuñado por el filósofo francés ayuda a entender la sinergia de los varios factores y a leer el campo cultural, y literario en específico, como un espacio donde hay vario/as agentes que participan en un juego de poder, a saber, la lucha entre los/las que quieren conservar la estructura hegemónica y los/las que quieren subvertirla. Podríamos decir que Gertrudis Gómez de Avellaneda pertenece a este último grupo de personas; sin embargo, es interesante notar cómo su condición de mujer intelectual influye sobre el desarrollo de su obra literaria tanto que esta ‘subversión’ aparece más bien en forma solapada. Sobre esta ‘ambigüedad’ se basan mis reflexiones a propósito de la escritora cubana y sus dos novelas *Sab* (1845) y *Dos mujeres* (1848), un estudio que pertenece a un trabajo más amplio y que atañe a cuatro escritoras caribeñas, que vivieron y escribieron entre la mitad del siglo XIX y las primeras tres décadas del XX<sup>1</sup>. El núcleo del trabajo fue el intento de trazar una línea roja entre algunas novelas de estas autoras a partir de un análisis performativo con enfoque de género de los prólogos que introducen los textos tomados en consideración. Detrás de esta búsqueda está la ‘revolución feminista’ que ha interesado parte de la crítica literaria desde los años setenta y ochenta del siglo pasado: estudiosos y estudiosas empezaron a considerar las novelas de algunas escritoras con una mirada nueva, que leía entre las líneas y podía ver, al fin, los particulares movimientos que caracterizaban esos textos. Relegadas a la esfera literaria tradicional por muchos años, desde la segunda mitad del siglo XX las obras de escritoras latinoamericanas y caribeñas se revelaron por las que eran: maravillosas síntesis de vidas y prácticas entre dos realidades, dos impulsos de los cuales uno las tenía amarradas a los lugares de la tradición literaria patriarcal, y el otro las llevaba a experimentar y conquistar el merecido espacio en la producción

---

<sup>1</sup> Las referencias del trabajo se encuentran en la bibliografía final.



cultural de sus países. Esta dialéctica interna se refleja en los temas, en los estilos, en la composición de sus textos y también en las modalidades con las que esos textos se presentaban a la esfera pública. La ‘modalidad de presentación’ que tomé en consideración en mi investigación es el prólogo, su naturaleza híbrida, entre realidad y literatura, y su ser un espacio importante de negociación. Es más: en el caso de las autoras consideradas, es el núcleo de un análisis que quiere subrayar su significado en la lucha contra la discriminación de género que esas mujeres llevaron a cabo en un campo literario machista y hostil.

### *Prólogos*

En las dos novelas de Gómez de Avellaneda se ve representada la lucha de las mujeres en la sociedad de esa época: Cárdenas observa que en *Sab* (1841) el tema principal es la subyugación y la opresión desde dos puntos de vista: la esclavitud y el matrimonio. Y Janet Gold (1989) subraya el hecho de que en ambas obras se evidencian las dinámicas de la discriminación de género, dado que tanto los personajes masculinos como los femeninos sufren la opresión ejercida por la sociedad. Sin embargo, los primeros tienen una salida: si el esclavo de *Sab* puede “escapar” comprando su libertad y el marido de *Dos mujeres* puede “liberarse” de las cadenas de un matrimonio concentrando sus energías en la realización profesional o en la vida social, las mujeres pueden salir de la opresión solo con la muerte (86, 87). La cosa interesante es que en los prólogos no se encuentra nada de esto. Es más, en el prólogo a *Dos mujeres* (1843), por ejemplo, la autora afirma haber escrito por pasatiempo y sin ninguna pretensión moralizadora, a pesar de que en la novela se retrate la opresión de la mujer en el matrimonio (Cárdenas 32 – 37). Y algo parecido ocurre también en el prólogo a *Sab*. La importancia del espacio prefacial se vuelve más evidente si se toman en consideración las observaciones de Gérard Genette, que definió el prólogo como un “texto liminar ..., que constituye un discurso producido a propósito del texto que sigue o que precede” y, citando a Jaques Derrida, cuya función es la de “[responder] a una necesidad de circunstancia” (137). Liminaridad, explicación y circunstancialidad son las tres características que revelan la importancia del espacio prefacial como un ‘umbral’ (como el mismo Genette lo definió) que nos permite el acceso o el retroceso, que está vinculado con el momento en el que se publica el texto (de ahí la existencia de varios prólogos para la misma obra, según la edición que acompañan) y que nos da algunas pautas para la interpretación de lo que estamos para leer. En el caso de las obras de Gómez de Avellaneda, la particularidad del prólogo se evidencia en las palabras que ahí se usan, en los argumentos que (no) se tratan, en las coherencias e incoherencias respecto a la novela en sí. El núcleo de la cuestión es el potencial estratégico del espacio prefacial, ese lugar híbrido con una mano tendida hacia el texto y la otra hacia la

esfera pública. Ya con Genette se encuentra una clasificación de los prólogos en base a la función de estos, hecho que subraya la naturaleza utilitaria del espacio prefacial: no una mera introducción, sino un lugar para explicar, contratar, legitimar(se), para guiar la lectura del texto en sí y también del texto insertado en un campo literario específico.

En este sentido, el prólogo de Julio Ramos a *Desencuentros de la modernidad en América Latina* es un paratexto significativo para explicar el espacio prefacial como un umbral estratégico. Ramos observa una tendencia en la literatura latinoamericana de finales del siglo XIX: el prólogo se usa como un espacio de “elaboración de nuevas estrategias de legitimación” (24), se transforma en un umbral que abre un pasaje entre la autoridad literaria tradicional y un nuevo movimiento literario que intenta ganar terreno. Además, observa que el prólogo es usado a menudo en las producciones literarias latinoamericanas y caribeñas entre finales del siglo XIX e inicios del XX. Y, a pesar de que mi interés se enfoca en la autoría femenina, es significativo considerar este espacio estratégico como una herramienta usada de forma general, sin perder la consciencia de que tiene un valor distinto según estemos leyendo la obra de un autor o de una autora. De hecho, se puede trazar una línea que divide las dos categorías y afirmar que, en el caso de los escritores, el prólogo es el lugar donde se manifiesta la ruptura con la tradición y la proposición de nuevos discursos literarios. Por el contrario, las mujeres están todavía en el nivel anterior: el prólogo no sirve para proponer algo nuevo para desafiar el ‘poder’ de forma manifiesta, sino para legitimarse en el campo literario. En la época en cuestión las autoras todavía no tienen un espacio reconocido en la literatura (sobre todo si se trata de escribir novelas) y utilizan el prólogo para que el público las reconozca como escritoras y reconozca el valor de sus obras. Por eso toman aún más sentido las palabras de Genette, cuando se refiere a los paratextos como espacios no solo de transición de una esfera a otra, sino de *transacción*, donde se desarrollan la pragmática y las estrategias (8).

### *Estrategia y “treta del débil”*

Las incongruencias entre los prólogos a *Sab* y *Dos mujeres* y las novelas son evidentes, sobre todo si se considera el hecho de que los prólogos son autógrafos, a saber, es la misma Gómez de Avellaneda la que construye esta relación ambigua entre texto y paratexto. En el prólogo a *Sab*, la escritora habla de una “novelita” escrita “por distraerse de momentos de ocio y melancolía”, “sin ningún género de pretensiones” (47); en el prólogo a *Dos mujeres* se refiere a sí misma como una autora que no tiene la “precisión de profesar una doctrina, ni reconoce en sí la capacidad de encargarse de ninguna misión” y cuya escritura no tiene “ningún objeto moral ni social” (208). Las dudas nacen cuando se toma en consideración lo que

efectivamente se presenta en las dos novelas: si la tradicional historia de amor no correspondido y de sufrimiento es el foco de ambos textos, no se puede negar que entre lágrimas y traiciones se asoman temas como la esclavitud en Cuba (*Sab*), al mismo tiempo que se presenta, un código exclusivo de las mujeres basado en la comprensión mutua (*Dos mujeres*) y, a veces, en la amistad (de nuevo *Sab*)<sup>2</sup>. Es más: en el caso de Gómez de Avellaneda, no faltan referencias a la sociedad cubana y la española del siglo XX, en la que vivían ella y sus protagonistas. Las observaciones se refieren principalmente al destino de las mujeres, cuya suerte, en las palabras de la misma escritora, “es infeliz de todos modos” (442), frase corta y eficaz que resume la idea central de las dos novelas y que contrasta, gracias al peso de sus implicaciones, con la ‘livandad’ de intención profesada en el prefacio.

La presencia en los prólogos de declaraciones que quitan valor a la escritora y a la obra, se puede analizar bajo el concepto de “treta del débil”: Josefina Ludmer acuñó este concepto cuando, analizando las cartas de Sor Juana a Sor Filotea, pseudónimo del Obispo de Puebla, observaba “este doble gesto [en el que] se combinan la aceptación de su lugar subalterno (cerrar el pico las mujeres), y su treta: no decir pero saber, o decir que no sabe y saber, o decir lo contrario de lo que sabe” (51). En otros términos, la religiosa se dirigía a su superior con respeto hacia él y hacia las normas que la quieren callada y sumisa, pero al mismo tiempo su voz se levantaba a través de la escritura para expresar sus opiniones, aunque en forma indirecta. Siguiendo la línea de Sor Juana, se podría plantear que Gómez de Avellaneda intenta restar importancia al contenido de la novela para que esta sea aceptada en un campo literario donde apenas se admite la presencia de mujeres escritoras, aún menos de novelistas y autoras de textos que traten temas como la esclavitud o una posible emancipación de las mujeres. A confirmación de esto, en el prólogo para la edición de 2013 de la antología *Tres novelas* (texto usado para mi investigación), Cira Romero cita un artículo de Antón Arrufat, “El prólogo como estrategia”, donde se evidencia que en *Sab* hay un gesto de ‘desresponsabilización’ actuado por Gómez de Avellaneda: dado que, como la misma autora admite, pasaron tres años entre la redacción de la novela y su publicación, ella intenta “desentenderse ... de sus posibles consecuencias. Y lo hace de manera muy singular: ella no es la misma que era cuando la escribió... Y si ella ha cambiado, no es responsable de cuanto dice en *Sab*” (20). Además, el carácter estratégico de estos prólogos parece aún más evidente si se considera la total dedicación de Gómez de Avellaneda a la escritura. Como subraya Romero, “[la autora] siempre tuvo la autoconciencia de su diferencia en medio de una sociedad que la alabó y la criticó. Brilló en los salones

---

<sup>2</sup> En un estudio sobre la escritura femenina latinoamericana de vanguardia, Francine Masiello identifica algunas características que comparten muchas novelas, como el cuestionamiento de la figura del padre como centro de significado y la introducción de relaciones importantes que van más allá de los vínculos con padres, maridos e hijos. Las protagonistas de esas novelas son mujeres que a menudo son huérfanas y que construyen fuertes relaciones con mujeres de sus familias, amigas u otras mujeres con las que se encuentran (807, 808).

literarios [y la] pasión por la literatura ... dio sentido a su vida y sobrepasó el resto de sus pasiones” (16)<sup>3</sup>. Por todo esto, parece improbable que Gómez de Avellaneda pensara que *Sab* era, según las palabras de la misma autora, una “novelita” escrita “por distraerse” y “sin ningún género de pretensiones” (47) y *Dos mujeres* una “obrita”, un “mero pasatiempo” escrito por una autora sin “la capacidad necesaria para encargarse de ninguna misión” y que “ningún objeto moral ni social se ha propuesto al escribirla” (207, 208). La necesidad de esta estrategia es revelada, quizás, por la misma Gómez de Avellaneda cuando en *Dos mujeres*, después de haber explicado la condición de toda mujer, que siempre se encuentra “sacrificada, ya por la fuerza, ya por su voluntad”, advierte que no hay que denunciar esta condición “a esos reyes por la fuerza, que tan decantada protección aparentan darle”, y que, cuando ha pasado, no han acogido tal denuncia, dado que, después de esta, “todavía querrían despojar a la víctima de su corona de espinas y persuadirla que era dichosa” (385). Gómez de Avellaneda parece bien consciente de lo que significa revelar de forma manifiesta la discriminación de género sufrida por las mujeres. Por eso se vuelve necesario un elemento de tutela para introducir al espacio público novelas como las suyas, y este elemento es precisamente el prólogo.

### *Pragmática y género*

Por su función mitigadora, el prólogo se puede leer como un acto performativo. Si la performatividad en su acepción lingüística más tradicional<sup>4</sup> es la propiedad de los enunciados de crear una realidad, entonces estos prólogos pueden ser considerados actos performativos, dado que, en el momento de su publicación y lectura, gracias a la labor de ‘enmascaramiento’ respecto a las novelas, crean una realidad en la que una escritora del siglo XIX puede presentar al público un texto con temas controvertidos para la época. Asimismo, si es significativo tomar en consideración el lado pragmático de los prólogos, en el caso de autoras como Gómez de Avellaneda también es importante no dejar atrás la variable género. Y las observaciones de José González van en este sentido: en una investigación de 2016 el estudioso traza un interesante puente entre la teoría de la performatividad de género de Judith Butler y la estética de lo performativo elaborada por Erika Fischer-Lichte. El resultado es la definición de una serie de categorías útiles para un análisis en clave de género de tres

---

<sup>3</sup> Cira Romero sigue citando a Antón Arrufat. En este caso, se refiere a las observaciones que el estudioso hace en su libro *Las máscaras de Talía. Para una lectura de Avellaneda* (2008).

<sup>4</sup> La noción de ‘acto’ se remonta a la tradición lingüística, con la formulación de los ‘enunciados performativos’ de John Austin, que dio vida a la teoría de los actos lingüísticos, retomada unos años después por John Searle y recuperada en estudios sucesivos sobre el género y lo performativo. En una fase temprana de su trabajo, el lingüista separaba los enunciados constataivos (que dicen algo sobre la realidad) de los performativos (que crean la realidad). Sin embargo, dejará esta idea inicial para plantear que todo enunciado presenta cierta performatividad (“hablar es actuar”).

novelas de otras tantas autoras argentinas. La importancia de un tipo de análisis como este reside en la idea de una compenetración entre las esferas literarias y social, tanto que se vuelve necesario profundizar los puntos de contacto entre estas. De hecho, González se propone evidenciar “la performatividad del género en la ficción narrativa”, demostrando que sirve como “ruptura y/o confirmación de la metáfora totalizadora (sinécdoque) en base a la cual operan los imaginarios culturales” (2). La sinécdoque coincide con los sectores hegemónicos, que pasan a representar la sociedad entera y que definen el imaginario colectivo a través de la delimitación de categorías que se presentan como esenciales (114, 115). Esto puede ocurrir en varios niveles de la sociedad o, se podría decir, en varios campos, también en el campo literario; y en este último (como también en otros) una de estas categorías esenciales es el género, como observó Judith Butler. Siguiendo las ideas de Butler, un texto literario, como un cuerpo, puede ejecutar actos performativos que reproducen la violencia simbólica ejercida por la sociedad al mismo tiempo que la subvierten creando nuevas posibilidades<sup>5</sup>. Tanto los discursos pertenecientes a las interacciones sociales como los discursos novelísticos pueden crear y destruir géneros (17) y tal poder de creación y destrucción se puede observar también en relatos que parecen mantener cierta homogeneidad con el pensamiento hegemónico (24). Por lo tanto, si González aplica la idea de la performatividad de género a la ficción, parece aún más posible aplicar la misma idea a los prólogos, siendo estos ‘umbrales’ (según la definición de Genette) y estando a medio camino entre la ficción pura y la interacción social.

### *Los prólogos como actos performativos de género*

Siguiendo las líneas trazadas hasta ahora, en mi investigación planteé que el carácter estratégico de los prólogos se puede analizar bajo una mirada performativa de género. Desde el cruce de las teorías de Butler y Fischer-Lichte, José González elabora tres categorías performativas para analizar novelas de autoras argentinas. En el caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda tomé en consideración dos categorías y la primera corresponde al binomio ambivalencia/parodia. Erika Fischer-Lichte observó cierta ambivalencia en cada acto performativo: por un lado, los actos pueden ser activos o pasivos, dado que, en un proceso performativo, no solo hacemos, sino “nos dejamos hacer” por otro por otro (el público, por ejemplo), que influye en la constitución de nuestra identidad (80). Por otro lado, la filósofa alemana observa

---

<sup>5</sup> Como bien explica Fischer-Lichte, Judith Butler define el género como un acto performativo caracterizado por dos propiedades: a) ser no-referencial, hecho que implica que los cuerpos no expresan una identidad *a priori*, sino generan una identidad (así como, se podría decir, los enunciados performativos generan una realidad); b) ser dramático, dado que el cuerpo no es materia, sino materialización continua de posibles combinaciones de actos (55). Estos actos son al mismo tiempo la herramienta con la que la sociedad ejerce violencia simbólica sobre los individuos y el medio con el que el individuo se crea a sí mismo (56, 57)

que un acto performativo puede ser constructivo o destructivo, y también la reacción del público hacia el acto presenciado puede manifestar estas dos condiciones. Desde el punto de vista de la teoría de género, González asocia la ambivalencia al concepto butleriano de reiteración: la identidad de género no existe *a priori*, sino se construye reiterando ciertos actos performativos; sin embargo, esta repetición permite la formación de espacios, que pueden convertirse en fracturas, que son tierra fértil para una subversión del guion original. Esta condición se puede observar también en los actos que son declaradamente subversivos y que se asocian al concepto de parodia (81), dado que “parodiar un género significa igualmente repetir o reiterar ciertas normas pero con una diferencia” (69).

En el caso de Gómez de Avellaneda, podríamos hablar de una performatividad activa, dado que es la misma autora la que se encarga del espacio prefacial de sus obras<sup>6</sup>. A propósito de la reiteración, en los prólogos en cuestión esta consiste en la reproducción del estereotipo de la mujer escritora, que tiene que ejercer esta actividad con la misma liviandad y la poca ambición con las que se acercaría a una diversión; una mujer que, como la misma autora admite en el prólogo a *Sab*, escribe guiada “por los sentimientos algunas veces exagerados pero siempre generosos de la primera juventud” (47). El estereotipo se repite de la misma forma en el prólogo a *Dos mujeres*, con un elemento más: la declaración de la incapacidad de las mujeres de tratar temas profundos y la sola voluntad de la autora de publicar su “ligero trabajo” como forma de agradecimiento por la buena recepción de la novela anterior (207). La diferencia, esa ruptura en la norma, se manifiesta principalmente una vez leída la novela: si en los prólogos reina el estereotipo, en los textos encontramos, por ejemplo, un protagonista esclavo, que da el nombre a la obra (*Sab*) y que se presenta más inteligente, empático y capaz de amar e interpretar la realidad que todos los demás personajes ‘libres’. Otro ejemplo significativo es la representación en *Dos mujeres* de la eterna dicotomía ángel del hogar/*femme fatale*, encarnada respectivamente por Luisa y Catalina, cuyo destino común se presenta como una denuncia fuerte de la condición social de la mujer, que “es siempre víctima en todas sus asociaciones con el hombre” (385). Asimismo, se puede notar una mínima ruptura de la norma dentro del mismo prólogo, en específico en el de *Dos mujeres*, donde la autora argumenta en tercera persona sobre la naturaleza de su novela:

Dirá únicamente que la presente obrita no pertenece al género *histórico descriptivo* que inmortalizara el nombre de Walter Scott, ni tampoco la *novela dramática*, por decirlo así, de Víctor Hugo. No hay en ella creaciones, tales como el Han de Islandia o Claudio, ni ha intentado la autora desentrañar del secreto del corazón humano el instinto del crimen. Más humilde y menos profunda, se ha limitado a bosquejar

---

<sup>6</sup> En mi investigación, el concepto de ambivalencia sirvió para dividir los prólogos del *corpus* en dos grupos distintos: los prólogos escritos por las autoras presentan una performatividad activa, mientras que los escritos por otros autores-padrinos manifiestan una performatividad pasiva (es otro el que decide qué decir de la novela, cómo presentarla, qué palabras usar para hablar de la autora y de su trabajo).

caracteres verosímiles y pasiones naturales, y los cuadros que ofrece su novela, si no son siempre lisonjeros, nunca son sangrientos (207).

Pienso que, en este caso, la diferencia, la fractura con la norma reside en el hecho de que, aunque para manifestar su incompetencia (y respetar el estereotipo de género), la autora asume el rol de crítica literaria y al mismo tiempo demuestra un gran conocimiento del tema, usando términos técnicos y asociando los géneros de la narrativa a sus grandes exponentes. Además, vale la pena detenerse en estos últimos, dado que, si bien Gómez de Avellaneda los nombra para decir que ella no alcanza ese nivel, es importante que estos nombres estén ahí, dado que su presencia obtiene un doble efecto: por un lado, se subraya estratégicamente la inferioridad de la autora; por el otro, se pone en relación Gómez de Avellaneda con algunos de los más grandes escritores hombres. En mi opinión este es un claro ejemplo de la manifestación de la performatividad a través de una ambivalencia en las intenciones y de la parodia de los elementos clásicos asociados a la imagen de la escritora.

Finalmente, se puede hacer un ulterior análisis de los dos prólogos en cuestión usando la categoría performativa imprevisibilidad/tabú. Judith Butler habla abundantemente del tabú y lo vincula a la creación del género: el tabú de la homosexualidad antes y del incesto después lleva a la formación de una identidad de género binaria y basada en la heterosexualidad homoerótica (*El género en disputa* (147)). Sin embargo, el hecho de crear la identidad a través de una prohibición no implica la desaparición total de esta última: la fantasía del deseo vedado queda como fantasma y pertenece a la esfera social tanto como el tabú que la originó (113). Por otra parte, González asocia el tabú butleriano al concepto de imprevisibilidad, que, según Fisher-Lichte, es uno de los elementos “imprescindibles ... para que se produzca una modificación en la realidad” (77). La estudiosa observa que, por ejemplo, en la representación teatral hay una negociación entre la intención del/de la artista y la recepción del público, y según González esta dinámica se presenta también con el público lector de una obra literaria, cuando se ve sorprendido por acciones, personajes, diálogos que rompen su imaginario (78). Queriendo delimitar el área de análisis al texto mismo, González hace un paralelo entre imprevisibilidad y tabú e identifica su manifestación en los textos literarios a través de “elipsis, no-dichos o silencios [que se presentan] de manera imprevisible para lxs lectorxs” (78). En este sentido, en los prólogos de Gómez de Avellaneda hay un vacío evidente: en ningún caso la autora hace referencia directamente al contenido de la novela; dice que esta no tiene un objetivo político o social, que no pertenece a ciertos géneros narrativos, que no es comparable con la obra de grandes escritores, pero nunca dice lo que es. Esas frases en negativo recuerdan las de Sor Juana Inés de la Cruz, que, como ya vimos, ‘no decía pero sabía, o decía que no sabía y sabía, o decía lo contrario de lo que sabía’ (Ludmer 51), manteniendo el ‘debido’ lugar subalterno, pero al mismo tiempo tomando la palabra y diciendo su verdad. En el caso de Gómez de Avellaneda, la definición en negativo de sus novelas le permite introducirlas sin tocar

temas como la esclavitud, el matrimonio, el amor, la sexualidad, la condición de las mujeres en general, todos argumentos que están presentes en las novelas y que, sin embargo, en estas se mezclan con las tradicionales historias de amor, que sí se asociaban a la escritura femenina. La única definición en positivo de la novela se encuentra en la parte del prólogo a *Dos mujeres* donde se describe la obra como un esbozo de “caracteres verosímiles y pasiones naturales”, palabras que en sí no dan ningún indicio sobre los argumentos tratados y que ubican la novela en un marco de ‘normalidad’. Entonces, en los prólogos la ausencia de ciertos temas y el uso de definiciones en negativo, permite aparentar el respeto de las normas, que, sin embargo, se rompen al leer la novela.

En síntesis, los prólogos escritos por Gertrudis Gómez de Avellaneda revelan tratos performativos vinculados a la parodia y lo no dicho, y representan un espacio donde la repetición del estereotipo de la mujer escritora se quiebra a través de fracturas que se realizan tanto en el prólogo mismo, como en el diálogo de este con la novela. Esta es otra manera de leer las estrategias de legitimación de la obra y de la autora presentes en el espacio prefacial.

### *El poder transformador*

José González llama poder transformador la capacidad de los actos performativos de género de crear/modificar la identidad de género y la realidad. Dado que estos actos son contingentes, a saber, son afectados por las normas y el imaginario vinculados al género, a la literatura, a la sociedad, a la clase y a la etnia, elementos que varían su representación según la época de redacción y publicación. En el caso de la literatura, el poder transformador de un acto performativo de género afecta el significado de la novela, del prólogo y de la interacción entre los dos. Asimismo, afecta el campo literario en el que aparece y, finalmente, también la interpretación crítica de una obra y su recepción, hecho que, en el caso de los prólogos que tomé en consideración, me lleva a pensar en la performatividad como parte integrante de la “treta del débil”, siendo esta última una estrategia de legitimación contingente y que apunta a romper el espacio hegemónico y modificar la realidad, para que nazca un campo literario donde se admite la participación femenina. Es más: esta fuerza transformadora tiene la capacidad de influenciar la interpretación de la obra por parte de crítica y público también a décadas de distancia.

Si se aplican estas reflexiones a *Sab* y *Dos mujeres*, los prólogos de las dos novelas se pueden considerar actos performativos de género, que presentan ciertos movimientos (internos y de interacción con las novelas que introducen) que provocan la ruptura de la sinécdoque, la metáfora totalizadora que crea el imaginario cultural y es el resultado de los discursos que construyen las identidades de género. Un análisis con un enfoque performativo y de género permite destacar las estrategias



que se ejecutaron en la contingencia de la redacción del prólogo, y las consecuencias que estas tuvieron: por un lado, la entrada al campo literario de las obras y de la autora; por el otro, la reinterpretación en clave feminista de las obras, que permitió reconocer el esfuerzo de Gertrudis Gómez de Avellaneda para entrar al campo literario y la huella de este esfuerzo en su producción literaria.

### *Conclusiones*

Gómez de Avellaneda es autora no solo de unas de las novelas más controvertidas del siglo XIX, sino también de prólogos que reflejan la lucha de género que la autora tuvo que llevar a cabo para conquistar un lugar en el campo literario de su época. Una manera de leer la importancia estratégica de estos prólogos es considerarlos actos performativos de género, una tipología de análisis que permite subrayar aún más las dinámicas internas al espacio prefacial y entre este y la novela que introduce. A propósito de los prólogos a *Sab* y *Dos mujeres*, estos se pueden analizar a través de dos categorías performativas. Una está formada por el binomio imprevisibilidad/tabú, que se manifiesta a través de la ausencia en los prólogos de toda información sobre los temas tratados y los personajes. Curiosamente (pero no tanto), la crítica literaria después del ‘giro feminista’ pondrá el acento sobre la complejidad de las tramas y las heroínas de las novelas de la escritora cubana, una señal de las importancias de esos vacíos en el espacio prefacial. La segunda categoría tomada en consideración es el binomio ambivalencia/parodia, que se refiere principalmente a la figura de la escritora y al valor de los temas tratados: Gertrudis Gómez de Avellaneda pone en acto un desprestigio hacia su rol de escritora y pensadora, desvalorizando no solo su talento, sino el contenido de sus novelas.

Todos estos elementos son el reflejo de una estrategia, que tiene el fin de abrir las puertas del espacio público a las novelas y su autora. La razón de ciertas elecciones a nivel textual puede tener sus raíces en la época de publicación, la trayectoria personal y el campo literario de publicación de las obras. La Cuba de Gómez de Avellaneda no prefiguraba todavía la llegada del feminismo, mientras que la autora hoy en día es considerada una precursora de ese movimiento. De todas formas, el hecho de publicar en Europa probablemente le dejó esos márgenes de acción que nunca habría encontrado en su tierra natal, una libertad que la llevó a decidir hasta escribir los prólogos a sus novelas, asumiendo una actitud activa en la promoción de estas y de sí misma, sin dejar la tarea en las manos de escritores/padrinos (como muchas hicieron).

Una reflexión final. José González tomaba en consideración la idea de “liminalidad” utilizada por William Turner en sus estudios antropológicos para describir la fase central de los rituales sociales: durante el ritual, hay un momento en el que se desdibujan los límites entre realidad y ritualidad y se abre un espacio

para la transformación (51, 52). Asimismo, Judith Butler subraya la importancia del ritual social como espacio de construcción de la identidad en general, y de la identidad de género en especial (“Actos performativos y constitución de género” 307). Por todo esto, parece plausible considerar el prólogo como un lugar donde ocurren transformaciones y (de)construcciones, un espacio ‘entre dos mundos’, que dialoga con la obra, la autora y el público. En el caso de Gómez de Avellaneda, y de otras autoras caribeñas de los siglos XIX-XX, es interesante considerar los prólogos a sus novelas como actos performativos de géneros, que tienen un poder transformador que influye en el acceso al campo literario, en los diálogos internos entre prólogo y novela, y, producto de este diálogo, en la reinterpretación en clave de género de la obra. Sería válido basar un análisis literario feminista de estas novelas sin considerar el aspecto performativo; de hecho, la performatividad no aparece en los estudios con enfoque de género de estos textos. Sin embargo prescindir de la performatividad de género significaría restar importancia a la naturaleza “liminal” de los prólogos y su poder transformador, elementos significativos para entender la importancia del espacio prefacial en la identificación de las huellas literarias de la lucha de Gómez de Avellaneda (y de muchas más escritoras) para conquistar su derecho a la autoría.

## **Bibliografía**

- Bourdieu, Pierre. “Algunas propiedades de los campos”. 1976. *Campo de poder, campo intelectual*. Trad. de Martha Pou. Buenos Aires: Montessor Jungla Simbólica, 2002. 119-126.
- \_\_\_\_\_. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. 1990. Trad. María Antonia Muñoz. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2007.
- Butler, Judith, y Marie Lourties. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Debate Feminista* 18 (octubre, 1998): 296-314.
- Cárdenas, Ezequiel. "La consciencia feminista en la prosa de Gertrudis Gómez De Avellaneda." *Letras Femeninas* (1975): 32-39.
- Carradori, Silvia. *El prólogo como acto performativo: una lectura con enfoque de género de la obra de autoras del Caribe Hispánico entre los siglos XIX y XX*. Tesis para optar al grado de Magíster. Santiago: Universidad de Chile, 2018.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. 1987. Trad. Susana Lage. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 2001.

- Genette, Gérard, y Marie McLean. "Introduction to the Paratext". *New Literary History*. 22/2 (primavera 1991): 261-72.
- Gold, Janet N. "The feminine bond: victimization and beyond in the novels of Gertrudis Gomez De Avellaneda." *Letras Femeninas* 15.1/2 (1989): 83-90.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Sab. 1841. Tres novelas*. Ed. Michel Encinosa Fú. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Dos mujeres. 1843. Tres novelas*. Ed. Michel Encinosa Fú. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2013.
- González, José. *Performatividad de la ficción en la novela argentina contemporánea: relaciones de género en Griselda Gambaro, Sylvia Molloy, Perla Suez*. Tesis para optar al grado de Doctor. Toulouse: Université Toulouse - Jean Jaurès, 2016.
- Ludmer, Josefina. "Tretas del débil". *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Ed. Patricia Elena González y Eliana Ortega. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1984. 47-55.
- Masiello, Francine. "Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia". *Revista Iberoamericana* LI/132-133 (1985): 807-22.
- Ramos, Julio. "Prólogo". *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago: Cuarto Propio, 2009. 7-16.
- Regazzoni, Susanna. "La escritura de las mujeres latinoamericanas del siglo XIX como declaración de independencia". *Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX*. Irina Bajini, Luisa Campuzano, Emilia Perassi (dir.). Milano: Ledizioni, 2013. Recuperado en <http://books.openedition.org/ledizioni/350>.
- Rojo, Grínor. *La cultura moderna de América Latina: la primera modernidad. 1870-1920*. A publicar.